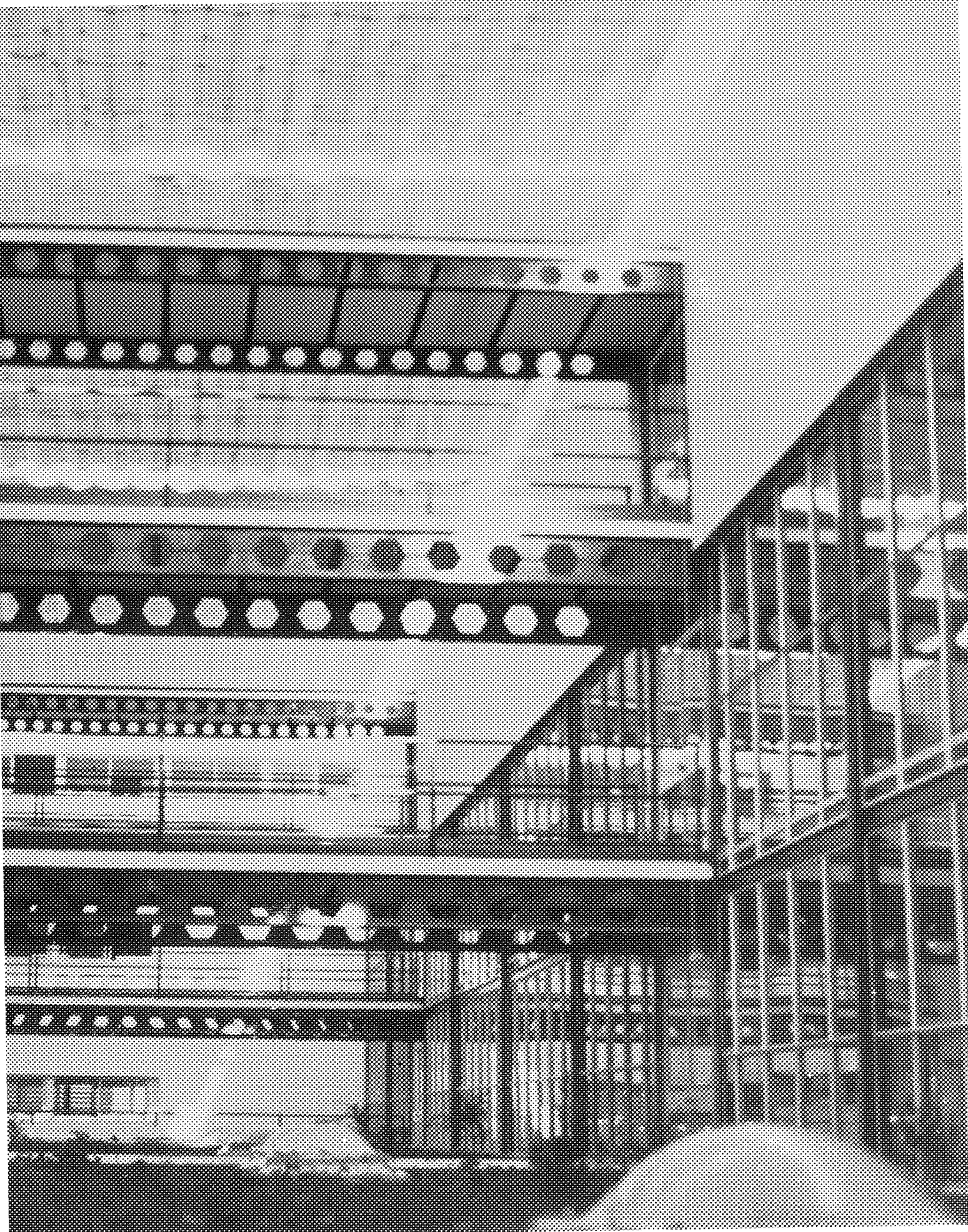


MIGUEL ANGEL BALDELLOU

ALEJANDRO DE LA SOTA





I. INTRODUCCION

Alejandro de la Sota es un arquitecto singular en el panorama español. Si bien su actuación no puede comprenderse en toda su profundidad si se prescinde del marco de referencia de la situación española, también es cierto que sólo si se supera la relación arquitectura-contexto, la obra de La Sota resplandece con toda su luz.

Esta contradicción básica marca el principio de una serie de ellas sin cuyo estudio la tensión creadora del arquitecto quedaría inexplicada. De este modo, la complejidad de ésta hace de la explicación un juego paralelo al de la creación en el sentido de que ni una ni otra se concluyen en la obra, que pasa a ser, así, una sección en el tiempo, dentro de un proceso continuo.

La obra de Sota es significativa en varios niveles, no sólo referida al marco español, de forma que puede ejemplificar la lucha que algunos arquitectos de su generación han mantenido por recuperar la dignidad para la arquitectura, así como las contradicciones propias de unas situaciones de crisis en continuo intento de superación y en último término, la difícil relación que el arquitecto mantiene con sus limitaciones culturales. Sólo la calidad de una obra, su coherencia más completa, pueden hacer que los resultados de estas relaciones sean capaces de trascender los estrechos límites de lo local y sirvan de modelo más allá de la actuación concreta que los formaliza.

Y es precisamente por esto por lo que la arquitectura de Alejandro de la Sota ha servido y sirve en este terreno para que una parte de arquitectos españoles vean en ella una posible vía. Lo singular de su arquitectura, que en definitiva la significa, es un complejo sistema de tomas de postura éticas y estéticas, sólo en parte compartidas por compañeros de promoción, por las cuales la singularidad se obtiene en unos resultados sorprendentes en los que juega una

baza importante la arquitectura de autor y la arquitectura anónima, la lección de los maestros de la primera generación y la premonición del futuro, la aceptación de las condiciones y de la tradición y la inquietante tensión de propuestas distintas, la actuación transformadora y la renuncia al diálogo con el contexto, el profundo elitismo y capacidad didáctica, la ironía del azar y una fe casi profética. Si de una u otra forma todas estas cuestiones sirven para modelar una cultura determinada, y por ello afectan a todos los arquitectos a ella adscritos, son muy contados los casos en que éstos asumen plenamente su papel, aceptan las contradicciones y, aunque todo ello se verifique implícitamente, resuelven la situación con la sensibilidad necesaria para realizar una aportación válida en el futuro.

La sobredeterminación del hecho arquitectónico y los consiguientes niveles de significado desde los que es posible su enfoque, favorecen, en una época sujeta al cambio, que se intente, desde ópticas basadas en la parcialización del fenómeno y sus relaciones, la justificación de posturas que tienden a eludir responsabilidades o a la adquisición de compromisos partidistas.

La arquitectura se resiente de los intentos de manipulación en una praxis inconexa, o en una teoría parcialmente crítica y, siempre, en una aparente vulgarización de principios, métodos y fines, que parecen preludiar su desaparición o su reconversión en algo más parcelado, con su consiguiente anulación crítica al contexto, en aras de una «necesaria» eficacia. Resolver este conflicto entre especialización imprescindible y un nivel cultural capaz de superar la alienación progresiva por la revisión de su papel, es uno de los más acuciantes objetivos que se debe proponer el arquitecto.

Sin embargo, aun a pesar del caos aparente, la crítica a la arquitectura manifiesta que en sus contradicciones, de un modo sutil, las relaciones con su época, sus mitos, sus ideales y sus frustraciones se reflejan fielmente en sus realizaciones. Por mucho que se intente, nadie podrá escapar a su

propia huella histórica, ni al camino recorrido. De ahí que, en último término, sea válido el testimonio de la arquitectura, independientemente de su nivel estético.

Entre las causas que provocan el actual desconcierto, además del interés en obtenerlo por parte de quienes encuentran en ello provecho de forma diversa, me interesa aquí hacer notar la que tiene su origen en la miope perspectiva de quienes hacen el juego, con frecuencia sin proponérselo, a una situación manipulada. Caen muchos en la trampa por la obstinada pretensión de poseer la verdad como patrimonio exclusivo, que les lleva a un narcisismo por el que, mal que bien, intentan justificar sus opiniones, a convertir dialécticamente lo vulgar en interesante, a situar en su terreno el progresismo; con todo ello favorecen la creación de una cultura parcelada en dominios incommunicados, de la que ellos son las primeras víctimas.

Los arquitectos que desempeñan un papel de modelo en relación a sus compañeros o la sociedad tienen, obviamente, la responsabilidad de la lucidez, a la que no siempre corresponden.

Plantearse la obra de Alejandro de la Sota equivale a revisar, a través de una de sus figuras más significativas, una actividad que, como la arquitectónica, refleja con fidelidad las crisis y contradicciones de una época.

La situación actual de la arquitectura española no podría explicarse sin el estudio de la obra y el entendimiento del contexto de unos profesionales que, como La Sota, han influido notablemente de diversas maneras en las generaciones posteriores. Pero aunque lo determinante de las circunstancias que vivieron parece justificar el estudio de esa generación (titulados entre 1939 y 1944) como homogenea, la producción de sus componentes contradice esa apariencia por su disparidad.

En la arquitectura de La Sota se dan una serie de cualidades que confieren a su actuación un papel de excepción. Son muchos los alicientes que animan al estudio de una obra como la de Sota: porque

ALEJANDRO DE LA SOTA

es representante de posturas que no compartimos, al tiempo que sus propuestas nos afirman en creencias determinadas. Porque sólo la calidad justifica la existencia de la arquitectura de autor y porque el anonimato es la respuesta válida a las figuras carismáticas de los líderes. Porque atrae y repele una arquitectura inclusiva y exclusiva al tiempo. Porque su obra es clara y enigmática. Porque puede admitir la expresión y la renuncia estética. Porque coexisten en ella lo sutil y lo ingenuo. Porque es compleja.

Admitida la co-realidad de la obra arquitectónica, la crítica parte de la convicción de que su misión constituye un deber de clarificación de lo que, por su propia existencia, es del patrimonio común.

II. LAS LIMITACIONES DE UNA GENERACION

Las raíces olvidadas

La década que va desde 1927 a 1937 significó para la arquitectura española la vinculación a las vanguardias europeas, y pudo haber representado para los arquitectos de la generación de 1940 el ejemplo de un camino a seguir, marcado por unos profesionales que en tan corto tiempo llevaron a cabo una gran labor, partiendo prácticamente de la nada.

Una serie de factores importantes coadyuvaron a estos logros colectivos, al tiempo que facilitaron la incorporación superficial a las tendencias modernas a un grupo numeroso de arquitectos que muy poco habían asimilado de todas ellas.

Los arquitectos que, en Madrid, formaron la que Carlos Flores ha llamado generación de 1925 (1), así como los que se agruparon en torno al GATEPAC, especialmente el Grupo Este de Barcelona, a partir de 1930, y los que más o menos se apuntaron al Movimiento Moderno esporádicamente y que Bohigas (2) ha denominado «Racionalistas al margen», lograron llevar a cabo en una década un conjunto de obras que hubieran debido servir de apo-

yo y raíz a la arquitectura posterior, tanto al menos como debieron servir las bases teóricas, mínimas, por ellos aportadas para unos planteamientos de alguna validez.

Si lo producido por estos grupos no constituye estrictamente el tema de este trabajo, de alguna manera está presente en la obra de los arquitectos de la generación de 1940, a la que pertenece De la Sota. Esto es así tanto por el olvido sistemático a que fue sometida su labor, creando así la ausencia de tradición inmediata válida, como por el esfuerzo posterior de reencuentro de las vías racionalistas, que forzosamente deberían pasar por las experiencias de la década anterior a la guerra y que obligaron en cierto modo a su estudio fuera del contexto que las hizo posibles.

El complejo fenómeno de olvido colectivo sobre la obra racionalista anterior a la guerra tuvo unas consecuencias sobre la arquitectura posterior que difícilmente pueden evaluarse, pero que condicionaron en gran parte muchas de las posturas adoptadas en los años siguientes a la contienda.

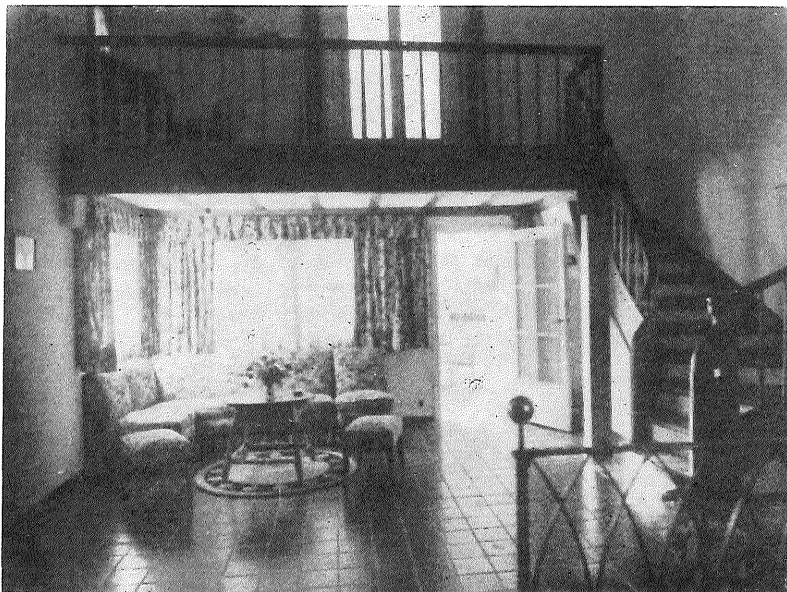
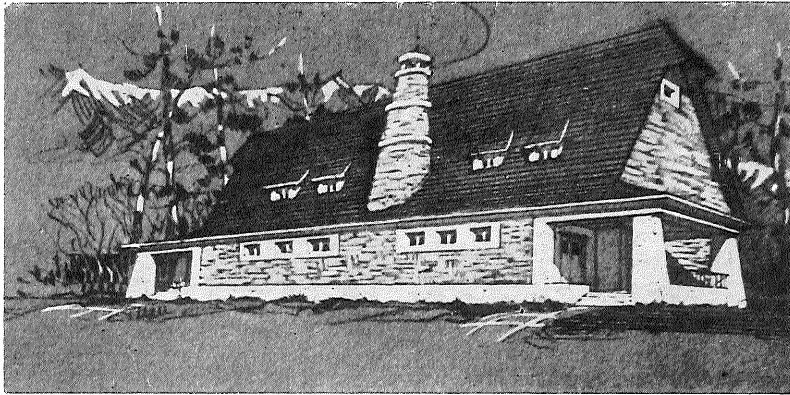
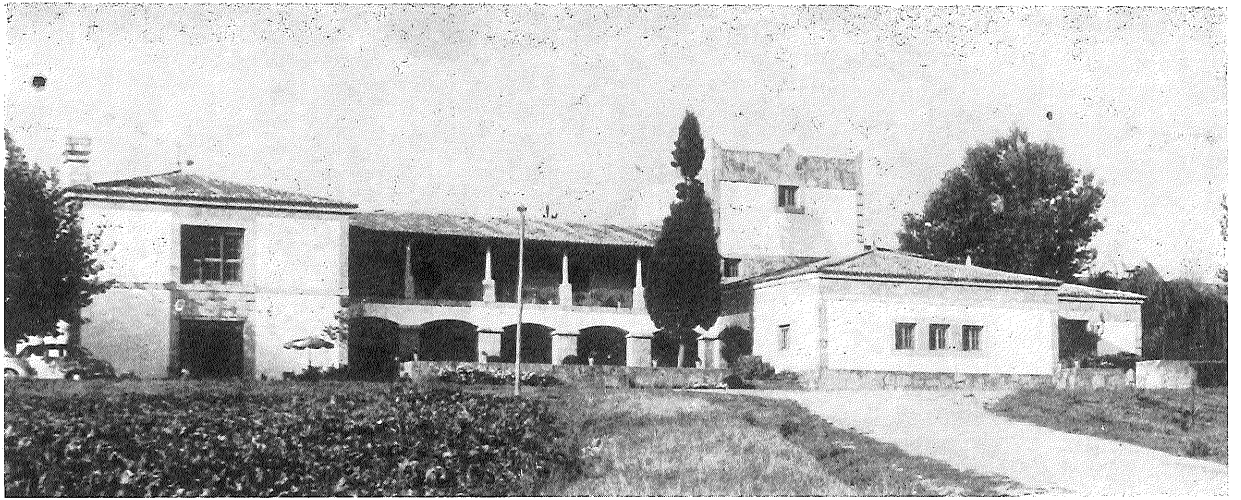
Particularmente trágico parece el cambio dado a su trayectoria por parte de casi todos los que en su día formaron la avanzada. Si se exceptúa a algunos exiliados (Sert y Bonet sobre todos), cayeron los demás en un foso anacrónico del que prácticamente no salieron. Así sucedió con hombres clave como Mercadal (3), Bergamín, Blanco Soler, Zuazo (4) y Gutiérrez Soto, si bien éste aún se las arregló para la reinterpretación de una cierta arquitectura moderna (5). El caso de Fernández Shaw puede resultar la excepción al amparo de una utopía expresionista que le permitió salvar las coyunturas históricas (6).

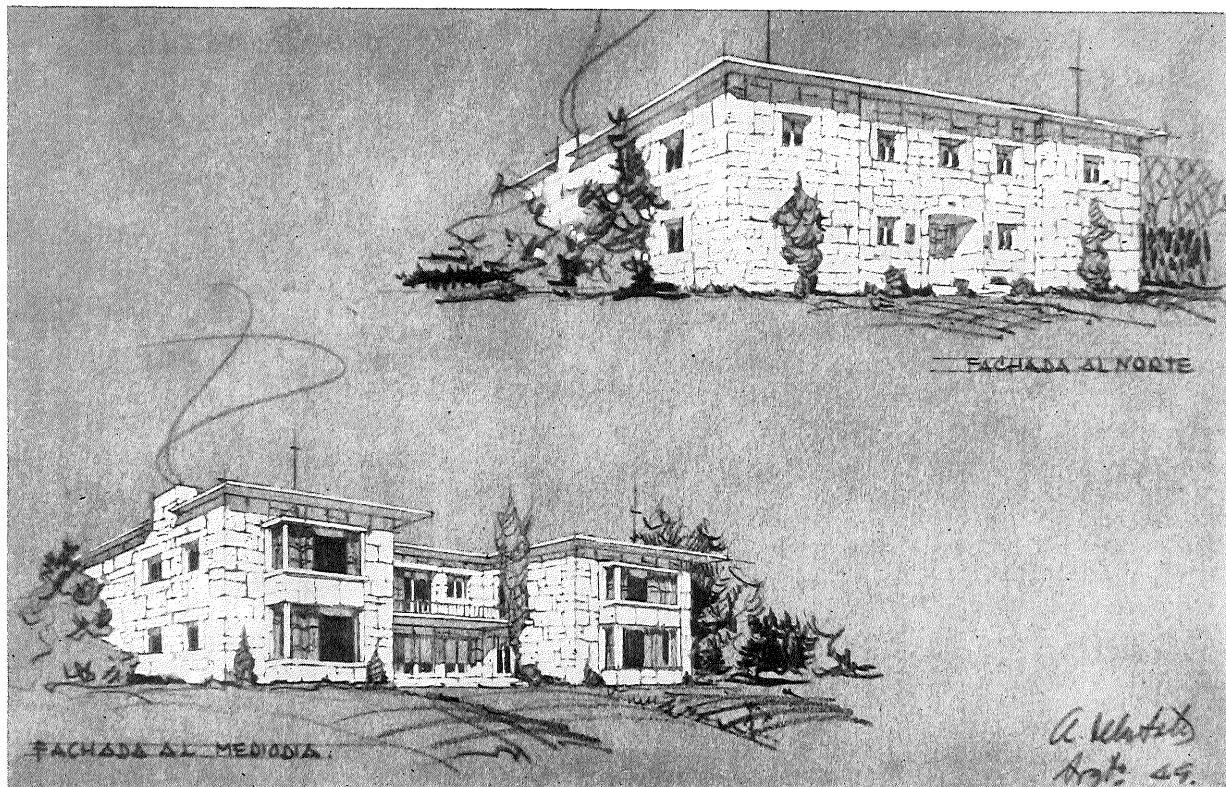
Si reparáramos en el conjunto de lo realizado por los hombres de vanguardia de la preguerra, veríamos que, aparte del quiebro que representó para todos la guerra civil, el racionalismo español se alimentó en gran medida de advenedizos que se instalaron cómodamente en una aventura propiciada por acontecimientos al margen del desarrollo coherente de su pensamiento arquitectónico, y que pasa-

das estas circunstancias continuaron con igual desfado en los nuevos moldes. Este grupo numeroso es, a mi entender, el responsable más directo del olvido del racionalismo (1925-1937) y de la ignorancia de sus resultados por parte de los jóvenes arquitectos de posguerra. El hecho de recurrir, para explicar esta actuación, a la situación histórica, demuestra en el fondo lo superficial de su entendimiento del racionalismo, lo que se vería también si los análisis de los resultados se realizaran más allá de la pura epidermis.

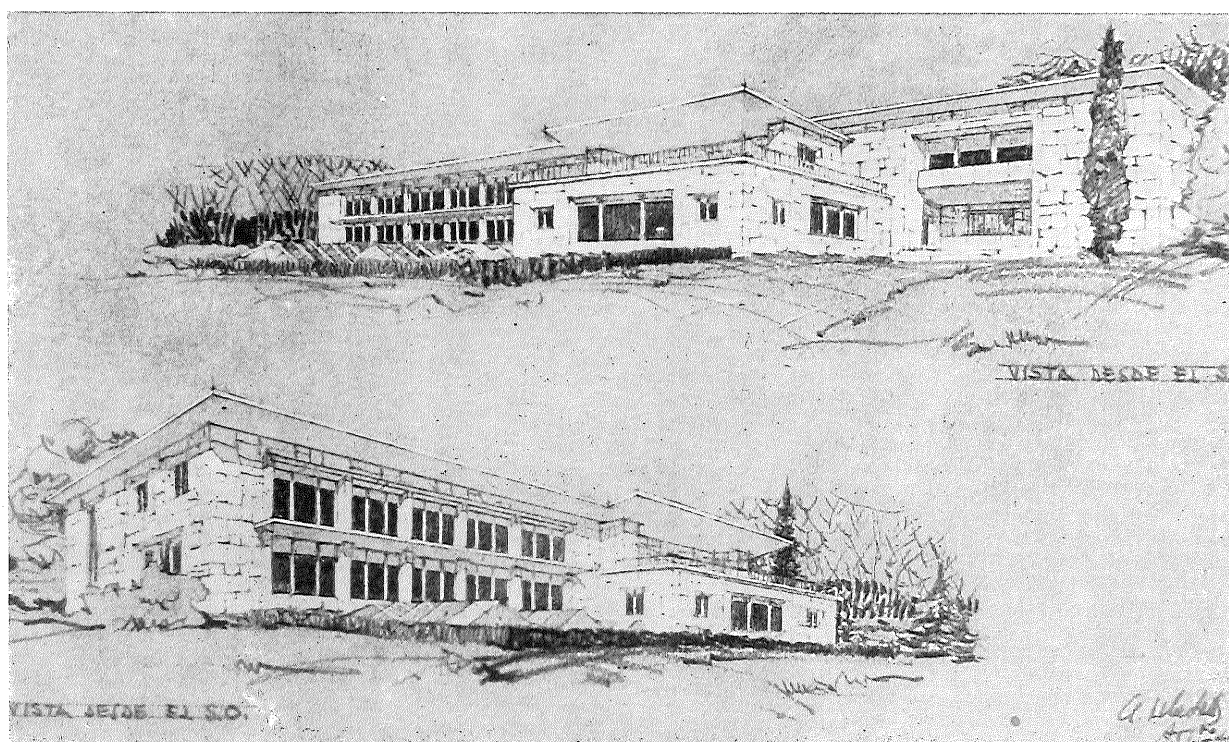
La aventura racionalista resulta, pues, enterrada durante la década de los años cuarenta. Los jóvenes de aquel entonces olvidaron no sólo las circunstancias sociales o políticas, sino también el análisis responsable sobre los logros mejores obtenidos, y al confundir el lenguaje con la totalidad de la idea arquitectónica, demostraban estar en una situación intelectual tan precaria como la que llevó a los «Racionalistas al margen» a sus posiciones. Por otra parte, el Gobierno adoptó medidas por las cuales, obras nacidas en regímenes anteriores, destruidas durante la guerra (como la Ciudad Universitaria de Madrid), fueron reconstruidas exactamente como fueron concebidas (7). Y el lenguaje de estas obras, algunas pueden considerarse como de lo mejor del racionalismo español, parece que no estaba sujeto a censura ideológica, por lo que aún resulta más contradictorio el uso de ésta como justificativo posterior de la arquitectura realizada durante los años de posguerra.

Si la renuncia a seguir el camino de la arquitectura racionalista española se realizó entre todos, y según parece sin demasiada amargura, resulta sorprendente el que, años después, se haya atribuido a los arquitectos que protagonizaron la reincorporación a las corrientes contemporáneas una lucha, poco menos que heroica, de autodidactismo y revisión. El achacar al aislamiento español la falta de información sobre esas corrientes resulta asimismo contradictorio; por una parte estaba el ejemplo evidente (todavía hoy existente en





La influencia de la tradición popular en la obra de Sota pervive mucho más allá de lo que cabría esperar de su evolución posterior. En los ejemplos de esta doble página puede observarse la influencia tanto en «el pazo» próximo a La Coruña (izquierda, arriba), en la vivienda unifamiliar cercana a Pontevedra (izquierda, abajo), como en los dibujos realizados en el año 1949.



buena proporción) de la obra realizada por la generación de 1925 y del GATEPAC, y por otra, la posibilidad de investigación sobre unos cambios, nunca satisfactoriamente justificados, en la ejecutoria de los arquitectos que seguían ocupando en el país un puesto más o menos prominente a todos los niveles.

Puede que la renuncia estuviera parcialmente justificada, pero nunca el frívolo entusiasmo con que se acogieron con frecuencia formas anacrónicas, posturas demagógicas, y los cambios posteriores de superficie y de criterio.

El papel de la generación

El grupo de arquitectos que obtuvo su título a la terminación de la guerra civil sufrió de un modo muy definido las consecuencias de la contienda. Lo homogéneo de los condicionantes de partida hace que este conjunto de profesionales pueda ser considerado como una generación muy uniforme. Consideraré como pertenecientes a ella, siguiendo a Carlos Flores (8), a los titulados entre 1939 y 1944 (año de la titulación de Sáenz de Oiza quien marca una transición entre la generación de 1940 y la siguiente, en la que pueden ya incluirse los Molezún, Corrales, Carvajal, etc.).

Durante la década del 40, iniciaron su actividad en unas condiciones limitadas por las orientaciones triunfalistas y la realidad empobrecida. Mientras la arquitectura oficial era llevada a término por los arquitectos de la anteguerra, muchos de ellos renegados de experiencias más o menos progresistas anteriores, la nueva generación asistía a la reconstrucción silenciosamente en el mejor de los casos. La crítica que se ha ocupado en esta época ha ido poco a poco modificando sus puntos de vista en la apreciación de la arquitectura que prevalecía, debido tanto a la perspectiva histórica como a los compromisos culturales adquiridos.

Respecto al papel jugado en esa década por los arquitectos de la generación del 40, la crítica lo ha considerado, con ligeros matices, como fundamental en el encuentro con las corrientes contemporáneas. La valoración ha partido inevitablemente del hecho de las diferencias evidentes entre la arquitectura producida por ellos y la realizada por los arquitectos anteriores. El fondo historicista con el que se estableció la comparación, tanto como la consideración de las circunstancias en las que se desarrolló esa primera actividad, y, por supuesto, la proximidad histórica, hizo que se mitificara el papel desempeñado por la generación, asignándole unos caracteres modelicos en relación al comportamiento ético, que les llevaba a consolidar coherentemente un tipo de arquitectura realista, acorde con la situación del país, con las influencias exteriores incipientes, y a formar, al menos en un nivel de aproximación elemen-

tal, un frente común culturalmente válido.

Si bien puede considerarse por un lado su situación como extremadamente difícil, especialmente por el clima imperante en lo cultural, por otra parte tuvieron la enorme facilidad de una gran tarea de reconstrucción a realizar, que si, dadas las limitaciones materiales de la posguerra, obligaba a lo concreto, también justificaba *a priori* unos logros casi siempre mediocres, al tiempo que daba la ocasión de poner en práctica las ideas y comparalas con los resultados. Pero en ningún caso, al menos en su primera década de trabajo, formaron un frente «contra» la corriente de la arquitectura oficial, a la que muchos de ellos incluso se adscribieron, sino que fueron testigos, en el mejor de los casos, pasivos, de un «exaltado nacionalismo» (9), que fue demostrando su agotamiento y su inoperancia a medida que las condiciones, interiores y exteriores, facilitaron su puesta en tuera de comoate de forma incruenta y paulatina. Lejos tanto de la «resistencia» como de la integración completa, algunos de ellos estaban, en el momento de la apertura, bien situados para evitar los últimos intentos de asimilación. Pero tampoco tenían la claridad de ideas, ni los conocimientos, ni gozaban del privilegio suficiente para ejercer el magisterio sobre la generación siguiente más que de un modo difuso a partir de su experiencia.

Durante los quince primeros años de posguerra, las opiniones (10) formuladas sobre la actividad arquitectónica en el país no permiten suponer una crítica sobre la misma. Las confusiones intelectuales entre los líderes del momento son profundas. No se puntualizan los auténticos problemas de la arquitectura, se vive de espaldas a la realidad mundial para centrarse en la nacional (al menos en una parte de la misma). Los intentos de nuestra primera arquitectura racional (1927-1937) son ignorados (11) como posibilidad, y toda polémica se centra en discusiones sobre lo tradicional, lo popular y lo clásico. Pero la desconexión entre la realidad y el modo en que se usan estos conceptos es tan notoria como los ejemplos anacrónicos de la arquitectura de la época. Los espíritus más vivos de la generación sufren un letargo del que sólo pueden salir por el autodidactismo. Pero, en este panorama, los jóvenes alzan poco la voz como protesta. En todo caso intentan racionalizar lo tradicional por el estudio de «lo clásico» en un sentido amplio. Los resabios historicistas surgen en todos los proyectos de encargo y también, y esto es lo más significativo, en los recursos. Los jóvenes arquitectos ignoran al GATEPAC, sus trabajos teóricos y sus realizaciones, tan próximas en el tiempo, debido a un clima cultural empobrecido. Las renuncias de los que con anterioridad habían participado en las

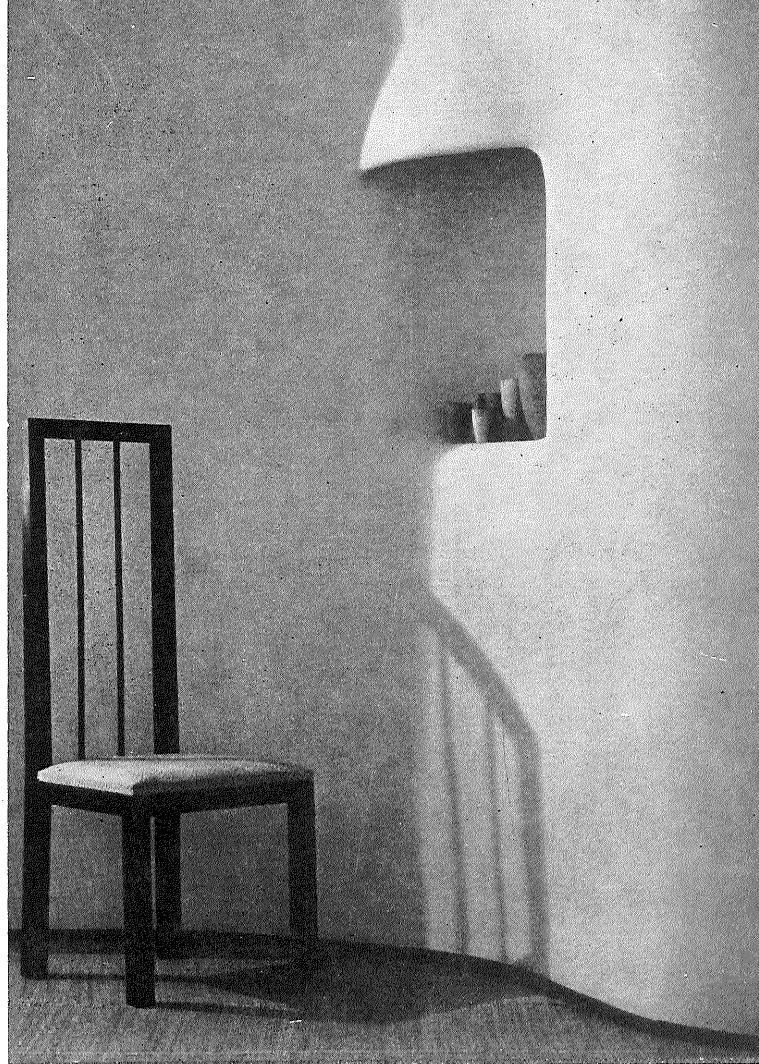
corrientes racionalistas son absolutas. La enseñanza en las escuelas de Arquitectura, inmovilistas. Pero tampoco los alumnos demuestran capacidad polémica, mientras que su visión de la situación y el esfuerzo por encontrar el camino truncado no permiten adivinar en ellos a los renovadores.

La década siguiente ve aparecer una obra (12) que plantea la situación bajo una nueva óptica, en la que se refleja un importante cambio de mentalidad. En ella, Carlos Flores opina, certero:

«De entre todas estas obras realizadas en los primeros años de paz, son escasísimas las que podríamos salvar tras un análisis estimativo, no ya en cuanto a sus puntos de contacto con las corrientes lógicas y actuales del pensamiento, sino simplemente en relación con sus méritos dentro de las propias y voluntarias limitaciones conceptuales impuestas.»

En su obra, Flores comienza a prestar atención a la primera generación de posguerra, constituida por Cabrero, Aburto, Coderch, Fisac, Sota, Moragas, Fernández del Amo, Sostres, entre otros, de los que apunta: «Su estado de conciencia acusará perplejidad total. Es difícil, sin la ayuda que presta una continuidad y careciendo, asimismo, de las sollicitaciones estimulantes que pudieran llegar del exterior, tomar conciencia de un nuevo pensamiento arquitectónico y plantear un programa que sirva de guía para un trabajo sucesivo».

Ya en esta obra se ponen los cimientos de lo que más tarde servirá de asidero indiscriminado. Si bien es cierto que... «El aislamiento español durante los años de posguerra dificulta en gran manera una evolución», nadie optó por una revisión de lo hecho en España misma con anterioridad a la guerra. Además, como el mismo Flores observa: «La arquitectura, como producto de una evolución del pensamiento, es un hecho intelectual que puede existir y materializarse, pese a no contar en su desarrollo con abundancia de medios económicos», y, podría añadirse, sin necesidad absoluta de materializarse en una obra (13). Por otra parte, cuando afirma: «Tenemos, con todo esto, a una generación que lucha en condiciones realmente dramáticas, buscando el modo de superar aquel punto muerto. Casi por intuición, tras retrocesos y titubeos, va alcanzándose una meta cuya situación real se desconocía en el momento de partir», está en lo cierto, especialmente en lo relativo a las condiciones dramáticas, pero si observamos los croquis, los dibujos, los concursos a los que se presentan los jóvenes arquitectos, es difícil entender esa lucha de la que se habla. Son la juventud de la generación, la disipación progresiva del clima de posguerra, la obligada transformación de mentalidad que impone el fin de la guerra mundial, la mejora de las condiciones



La tan frecuentemente comentada sensibilidad para el detalle de que hace gala Sota en toda su obra está presente desde el comienzo de su producción, rozando en ocasiones lo manierista. (Casa en Madrid, e interior de la vivienda del arquitecto en los años 50).

de vida y el contacto con el exterior tanto como el empuje de las generaciones siguientes, los factores que van liberando las facultades creadoras de los componentes de la generación (14).

Los arquitectos reflejaron este cambio en sus opiniones teóricas, y se fue estableciendo un frente común, del que saldría una arquitectura española digna, capaz de recobrar parte de lo perdido y servir de referencia válida para las generaciones sucesivas. La «coherencia» de algunos miembros de esta generación de 1940 ha sido forzada por esa inflexibilidad propia de quienes tuvieron un comienzo «monocolor» y desasistido.

En 1963 aparece el libro de Benévolo (15) y, en él, Carlos Flores puntualiza aquellos factores que determinan el aprendizaje de la generación de 1940. «1.º) Planteamiento de urgentes problemas de reconstrucción. 2.º) Ausencia, por muerte o exilio, de las más desta-

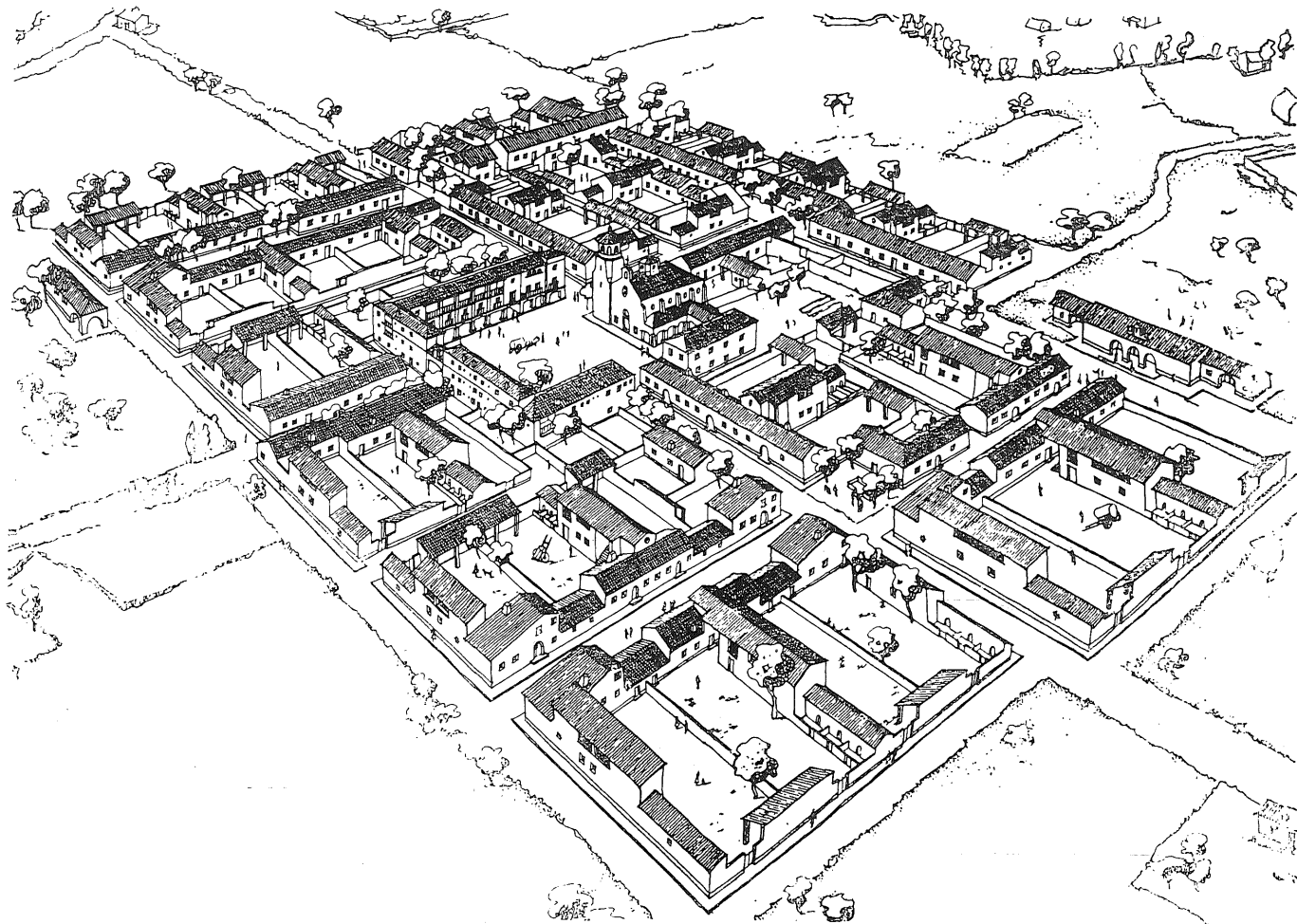
cadas figuras españolas del movimiento moderno. 3.º) Aislamiento forzoso, impuesto por un clima exterior de enemistad hacia el régimen de Franco. 4.º) Hipertrofia de un sentimiento nacional, que inclinaba a los arquitectos a buscar solución a los problemas actuales sin salir de lo que se consideraban valores tradicionales y "genio" de la raza.»

Con agudeza, Flores apunta el hecho de que, «... aun entre aquellos escasos arquitectos de vanguardia (de la generación del 27-37), una mayoría no tenía conciencia exacta de lo que suponía el nuevo movimiento, que aceptaban, incluso con calor, considerándolo como el último cambio de estilo al que era preciso adherirse para no quedar anticuado. Sólo esto puede justificar el hecho de que profesionales que con anterioridad a la guerra española daban la impresión de iniciar un cambio prometedor fueron incapaces, termi-

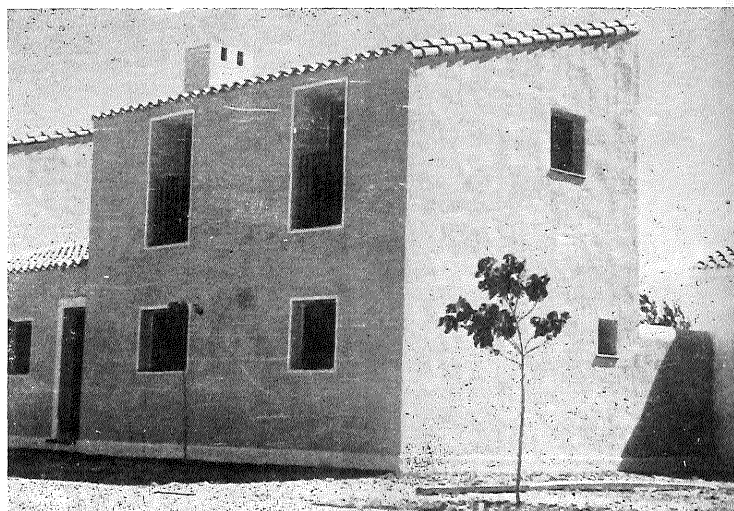
nada la misma, de llevar a cabo una labor conectada con su trabajo de anteguerra».

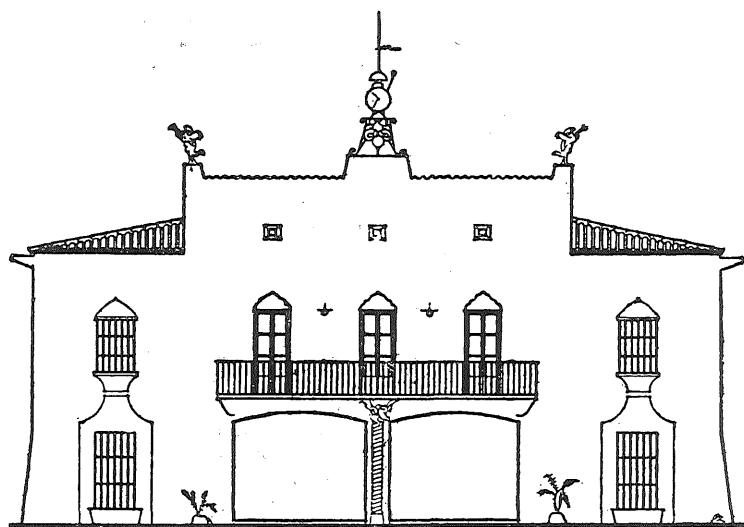
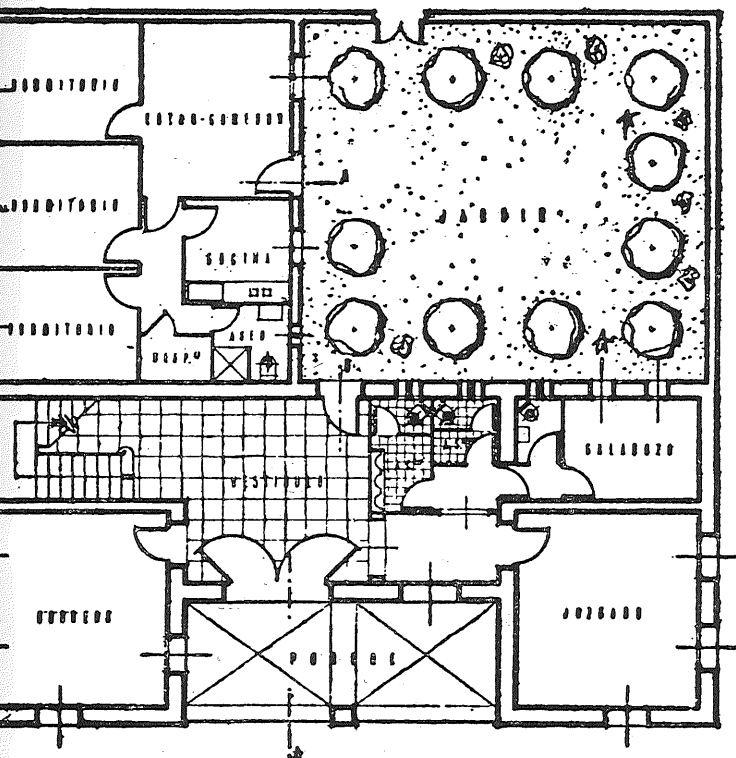
Con posterioridad, Bohigas (16) significó certeramente el papel de catalizador de la 2.ª República en este arribismo arquitectónico, pero los postulados básicos de Flores han seguido siendo aceptados prácticamente sin variación.

En 1965 se publica un documento fundamental para el entendimiento del panorama español. La revista «Zodiac» (17) dedica un número a España, y las opiniones que en él aparecen demuestran una coherencia y una fundamentación teórica inexistente una década antes. Existe una crítica quizá virulenta en exceso en algunos artículos, pero se ve claramente el esfuerzo de todos por mostrar un aspecto, si bien aún minoritario, de nuestra arquitectura, valioso a nivel internacional. Se trata de dar una imagen; que sea o no exacta importa quizá menos que

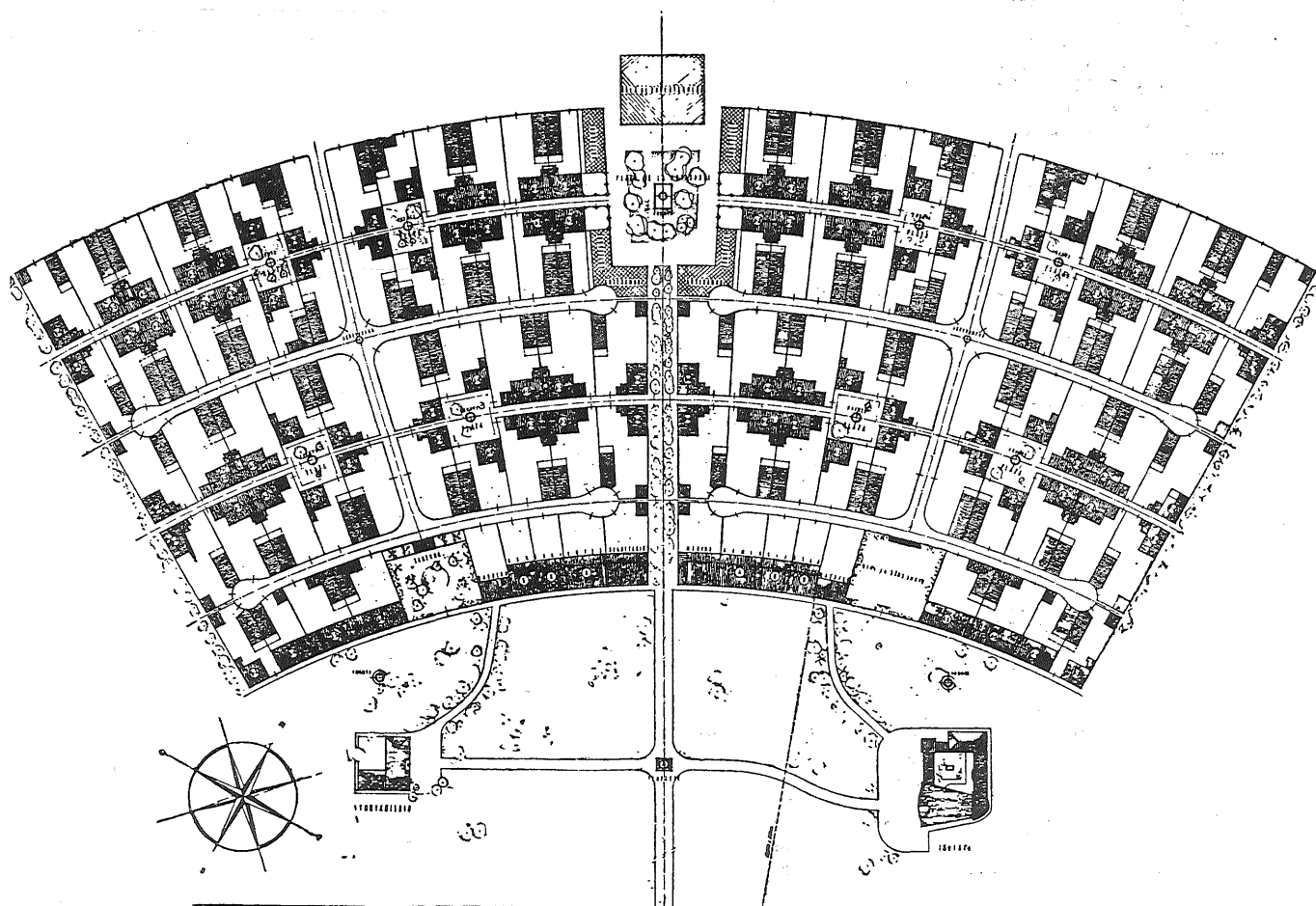


El pueblo de Giménells, en Lérida, para el I. N. C., es un ejemplo de la paulatina interpretación de lo popular y de lo que un pueblo «debía ser» para el arquitecto, en la década del 50, concepto que se modifica ligeramente en el pueblo sevillano de Esquivel (página opuesta) de 1953.





El pueblo de Esquivel puede significar la superación de los modelos populares propuestos en la posguerra. La libertad que demuestra el Ayuntamiento (arriba, planta y alzado) en composición y detalle sin abandonar la referencia popular, pero estilizada e ironizada, preludian un cambio fundamental. El «casticismo» que a través de muchos caminos intentaba (en 1953) la conservación, está presente y sutilmente aludido en la planta, en abanico, del pueblo y en un planteamiento general y de detalle que comienza a superar la «colonización».



el deseo de asociación con una idea del progresismo del momento, de demostrar una madurez intelectual. En esa ocasión, Bohigas (18) hacía notar una diferencia que iba a distinguir en el futuro a la nueva arquitectura española en sus dos focos principales: «Las características de este momento son, no obstante, algo distintas en Madrid y Barcelona. La arquitectura castellana revela un cierto optimismo y una fe en el prestigio del estilo fascista. La arquitectura catalana, en cambio, se repliega en una posición pesimista, mas arqueologista, repitiendo cansadamente los modelos de Palladio o Brunelleschi. Esto se explica porque, con la guerra, Cataluña perdió prácticamente toda su intelectualidad y su élite dirigente, mientras que en Madrid el lugar de la intelectualidad vencida y exiliada fue en seguida ocupado por los teóricos triunfantes del nuevo régimen.»

A este optimismo centralista no respondió cabalmente la nueva generación hasta que, en la década de 1950, la estructura ideológica comienza a resquebrajarse. Entonces sí comienza la auténtica toma de postura arquitectónica de la generación, que ve confirmados internacionalmente los intentos que sus miembros habían empezando a concretar poco antes.

En ese mismo número de «Zodiaco» aparecían una serie de aproximaciones al fenómeno arquitectónico desde diversos puntos de vista, no ya solamente desde los clásicos de la arquitectura artística y sus relaciones (de fachada y materiales) con la tradición y lo «español». Esta pluralidad de enfoques y su evidente compromiso con la situación es un hecho nuevo, que produce una crítica más incisiva, aunque todavía excesivamente partidista.

Se habla (19) del trabajo «mesiánico» de la generación del 40 y de su carácter de «pioneros» de la arquitectura moderna, aunque no es hasta la década del 50-60 que justifican esos calificativos en rigor, bien porque anteriormente no habían cuajado aún sus ideas en obras con coherencia, o bien porque aquéllas no habían comenzado a concertarse con validez; por lo que sería más exacto el pensar que el papel desempeñado en la apertura y la transmisión fue en muchos aspectos compartido con la generación siguiente.

Profundizando en las causas y resortes culturales que condicionan a la arquitectura, Fernández Alba (20) recuerda que: «Frente a esta construcción conceptual y artificial que proclaman los apologistas del culto a lo colosal, aparecería después el grupo de arquitectos que admitiría el papel primordial de la «plástica pura», como nuevo método para proyectar; y así entraba en vigor un nuevo «irracionalismo» bajo un tratamiento nacional, una profusión de alternativas se abría nuevo camino:

«realismo simbólico», «oportunismo realista», «crítico racional», «plasticismo», «neomonumentalismo», etc.; estas alternativas ofrecían un panorama bastante simple, pues en el fondo recogían el valor formal del nuevo idioma, nacido con la aportación de unas corrientes culturales entroncadas en una sociedad muy distinta a la nuestra, y esta «erudición», apresuradamente improvisada, realizaba las primeras importaciones formales, que, aunque muy reducidas y realizadas por arquitectos de talento, mantenían la ingenua convicción de que esta transmutación formal garantizaba una vida más próspera y sana; en estas condiciones y bajo un fermento individualista, aparecían los primeros proyectos que mostraban una calidad más de diseño que de ejecución.»

En 1968, clausurada la década de la reorganización económica, la perspectiva histórica permite a Fullaondo (21) diferenciar entre «Equipo de Madrid» y «Escuela de Madrid». El «Equipo» será el portavoz de la arquitectura política de la década 40-50, y la «Escuela» se corresponde con la que venimos llamando generación del 40. A finales de la década, acontecen hechos fundamentales que precipitan que la Administración intente un «aggiornamento» de cara al exterior, y se suceden las apariciones en escena de esa generación sin opción, sometida hasta entonces a la dictadura teórica del «Equipo». Se produce la retirada de unos y el intento precipitado de asimilación de la «Escuela». La situación de sus componentes es difícil en ese momento, en el que toman un relevo para el que no han sido preparados, y las herramientas de que disponen son casi con exclusividad dependientes de su buen sentido. Sin excusas de reconstrucción tan urgentes, con una teoría arquitectónica tradicionalista a cambiar, quedan solos ante una opinión mundial a la que sólo pueden enseñar pequeños intentos; pero son animados y se inicia un difícil camino de recuperación de quince años perdidos de cultura arquitectónica.

Esta situación la refleja así Fullaondo (22):

«1.º El monumentalismo se bate ya en franca retirada. El «Equipo de Madrid» desaparece gradualmente del campo de atención y énfasis de la problemática cultural. Esto, indudablemente, no quiere decir que su actuación real quede anulada. El énfasis seudoteórico de sus postulados pierde, sin embargo, el alcance, sugestividad, la agresividad, incluso el optimismo y la aceptación que había ganado en la época anterior. Y, en general, la mayoría de sus miembros intentan una penosa evolución lingüística hacia situaciones de un contacto superficial con la tradición moderna. Uno de los pocos que consiguen retomar lo que pudiéramos llamar las sendas de lo lícito, con un pulso similar al de los

maestros de anteguerra, es Luis Gutiérrez Soto.

»2.º) Durante la gestión Laguna al frente de la Comisaría de Urbanismo, se realiza el atortunado intento de compromiso entre la Administración, el «Equipo», con la naciente «Escuela».

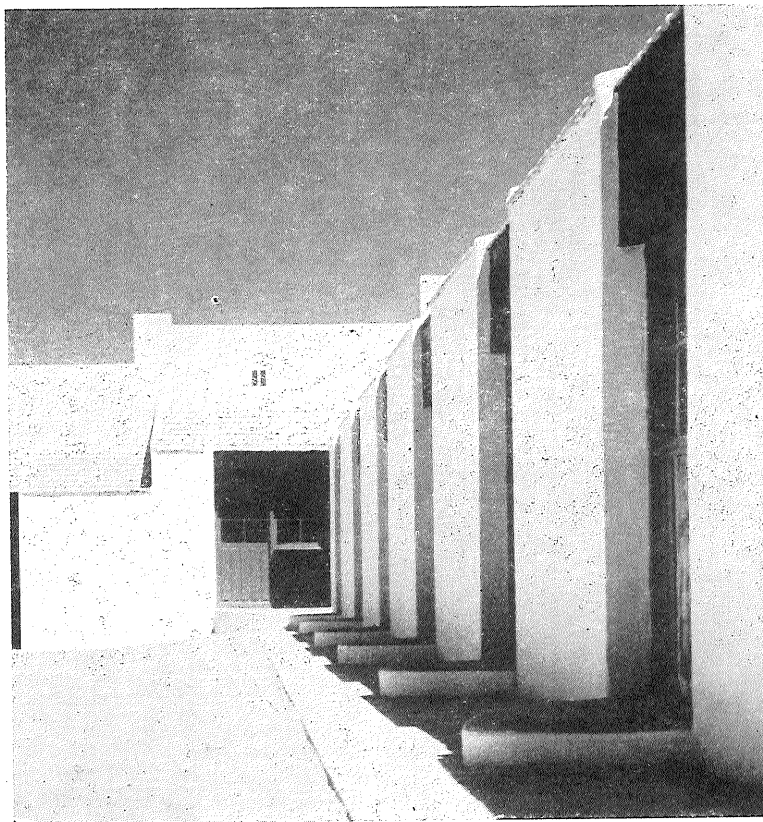
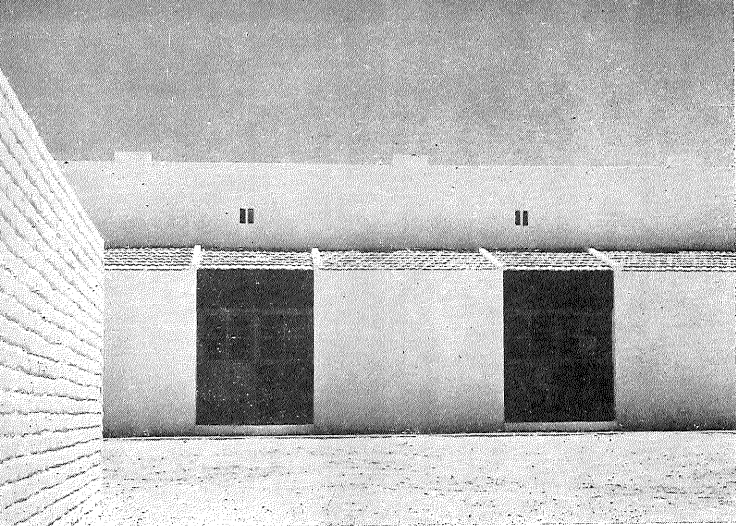
La fecha de 1948 señala el Congreso Iberoamericano de Arquitectura, y en él, el anacronismo de la arquitectura «imperial» queda al descubierto. El concurso de 1949 para la Casa Sindical marca la aparición en escena, más o menos homogéneamente, de los jóvenes. Aún hay mucho monumentalismo, pero comienza a entreverse un camino para la aproximación a las corrientes mundiales.

Todo el proceso de aprendizaje, fuera de contexto, al margen de tiempo y asimilación, se realiza en una década. La interpretación de la historia se lleva a cabo a través del conocimiento del «oficio» más que de la coherencia teórica.

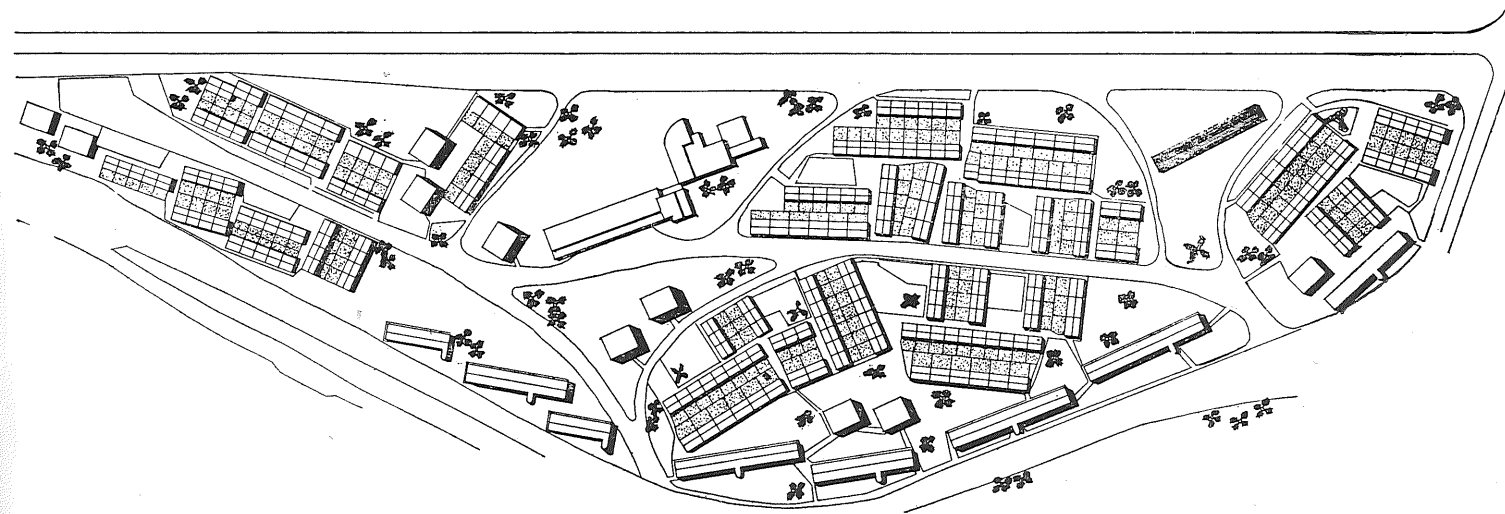
Así, puede decir Fernández Alba (23): «Las fuerzas que operaban en la base, con las ideologías del momento, los «fascismos europeos», abrieron paso a un neorracionalismo, confuso en sus primeras manifestaciones de la década de los años 40, pero confirmado por las minorías culturales en los primeros años de la década del 1950-60.» Para continuar más adelante... «Estas minorías importaron, implantaron y descubrieron las fuentes más genuinas del movimiento moderno, sus orígenes más claros, sus cometidos, la ideología más progresista y los valores más auténticos de una cultura universal marginada, ignorada y algunas veces proscrita por un **establishment** culturalmente reaccionario. También es cierto que en la panorámica de la arquitectura, dado el carácter eminentemente liberal y burgués de los profesionales que integran su **status**, esta labor fue obra de una minoría exigua y su obra no ha tenido ni la difusión ni la trascendencia debidas, en parte por su individualismo precario, en parte también por la crisis ideológica de esta profesión. Su escaso poder de experimentalismo, sus búsquedas y hallazgos, sus interpolaciones espaciales y formales, se transformaron pronto en retórica y, en el mejor de los casos, en manierismo. Es un fenómeno que se repite en los procesos históricos cuando la capacidad creadora vive al margen de la realidad y la necesidad de configurar un nuevo proceso cultural ni se reclama ni se necesita.»

La conciencia generacional

La personalidad arquitectónica más belicosa de la generación, Miguel Fisac (24), intenta en la «Revista Nacional de Arquitectura», que procuraba dar salida a los jóvenes, un compromiso hacia delante; pretendiendo superar los modelos escorialenses, y bañándose en lo clásico, dice: «lo clásico, lo per-



El poblado «Fuencarral B», dentro de la línea de «ruralizar la ciudad» o «urbanizar el campo», intenta recuperar los espacios residuales que caracterizan a muchas de las agrupaciones rurales asignándoles valor significativo. En este caso, la reinterpretación de lo popular adquiere un acento personal característico de gran valor plástico.



manente, ese perfecto equilibrio entre la idea y la forma, lo que sobrevive a los gustos y a las modas, no está fracasado, está inédito, esperando que alguien se decida a tenerlo en cuenta». Una definición de principios válida quizá para toda la generación en ese momento: «Los españoles, y muy especialmente los de esta generación, estamos curados de teorías, y más aún aquellos que tenemos alguna tarea concreta que realizar. Y, sin embargo, esta unidad de criterio arquitectónico a que hemos llegado ha tenido que tener algunos principios filosóficos o prácticos en que fundarse. Poco más o menos, han sido éstos: En primer lugar, que lo clásico es lo permanente, lo que está por encima de los vaivenes del capricho y de la moda. Y este otro, más bien propósito que principio: hay que hacer arquitectura española.»

En 1948, la «Revista Nacional de Arquitectura» pasa a ser dirigida por Carlos de Miguel, quien vuelve inmediatamente sus ojos al pasado. Durante unos años se publica una serie de revisión histórica muy significativa: el Nuevo Llaguno. Aparecen también con frecuencia los nombres de Moya, D Ors, Chueca, Cámara, que desde ángulos diversos intentan la recuperación de lo irrecuperable. Sin embargo, las Sesiones de Crítica, los Pequeños Congresos (actividades promovidas por De Miguel), ponen en contacto las opiniones de los arquitectos de varias generaciones y de los grupos de Madrid y Barcelona. Con bastante frivolidad en muchas ocasiones, con un entusiasmo más provocado por el afán de prevalecer que de aprender, este tipo de reuniones-tertulias constituyeron el único posible debate durante años; sus temas, sus planteos, dan una clara imagen del desarrollo de pensamiento entre los arquitectos en las décadas del 50 y 60 (25).

Las dificultades para definir el qué sea la «arquitectura española», que se había hecho coincidir tanto con Herrera como con Villanueva, dando pie a casi todas las controversias de la década, tienen su culminación en el intento del «Manifiesto de la Alhambra», de 1953 (26). Ante la caducidad de los viejos modelos, se busca en la asombrosa construcción nazarí la fuente más auténtica de lo que la arquitectura española «debe» ser. Si agrupamos a los firmantes del Manifiesto por el año de terminación de sus estudios tenemos esta lista: Zuazo (1912), Marsá (1925), Rodríguez-Avilá (1930), Bidagor, Prieto Moreno, Robles (1931), Moreno López (1932), Fernández Huidobro (1933), García Palencia, De Miguel (1934), Chueca (1939), Domínguez Salazar (1940), Magdalena (1941), Fisac, Cabrero (1942), Aburto, Calonge (1943), Romero, López Mateos (1946), Larródera (1947), Ontañón (1949), Picardo, Galmes (1950). Como puede apreciarse, están reunidos nom-

bres significativos de generaciones tan distantes entre sí como son las de 1912 y 1950. Y los jóvenes están de acuerdo en redactar un manifiesto, en 1953, bien lejano a lo que podía esperarse de unos renovadores de la arquitectura en aquellas fechas. Se trataba de preservar las «conquistas» fundamentales del reciente «herreriano», la «uniformidad de criterio» y el correcto uso del material, pero modernizando el lenguaje. Paternalismo, suficiencia retórica e intento de manipulación de las generaciones jóvenes. La experiencia y la tradición: «Los firmantes de este Manifiesto no queremos ser unos iconoclastas puros, estando, como estamos ya, demasiado cansados de virajes bruscos y caprichosos.»

La caducidad del sistema establecido se acusa, y hay que realizar otra propuesta «porque la realidad, cuyos inequívocos signos no dejan lugar a dudas, nos está demostrando que la última postura tradicionalista que adoptó la arquitectura después de la Guerra de Liberación no se puede ya sostener y sus postulados se resquebrajan. Los supuestos formales y estéticos sobre los que se fundó no representan ya nada para los jóvenes que hoy en día se forman y salen de las aulas, y que están en trance de dar una peligrosa zambullida en el vacío. Nuestro Manifiesto nace de la inminencia de esta revolución que se avecina, y quiere anticiparse a ella, en un intento de encauzarla desde arriba: este documento pertenece a una generación central, equidistante entre los que llegan y los que se van.

»Porque consideramos que el momento es de grave desorientación es por lo que sentimos la responsabilidad colectiva de buscar un camino para nosotros mismos y para los que nos han de seguir, poniendo a contribución nuestra experiencia y la serenidad que, por lo general, falta a la apasionada juventud. Que no podemos seguir defendiendo los criterios tradicionalistas a ultranza es un hecho que cae por su propia base.»

La oferta a la juventud, pues, viene forzada, pero se realiza. Aunque se advierte... «Pero tampoco hay que olvidar que las condiciones peculiares que lleva consigo lo español exigen que dentro del movimiento histórico global nos movamos, no diremos que con cierta prudencia, pero sí modulando las realidades a nuestra manera. No podemos tampoco lanzarnos a un internacionalismo enteramente privado de raíces propias, en primer lugar porque todavía estamos en un período de recuperación nacional, y el trance en que nos arrojó el 98 no se ha agotado.»

Si la Alhambra es en tantos aspectos un edificio moderno, volviendo a la cultura que la produjo, y en último caso a «lo español», lo castizo, se podría hacer arquitectura moderna. De este modo, el asalto a la arquitectura moderna se realizaba sobre la cultura y los pre-

supuestos ideológicos que la formalizaron. Así, se volvía a perder la posibilidad de desarrollo coherente. Se podría obtener un equivalente a lo que aquellos años de 1927-37 dieron a la arquitectura española copiando su inconsistencia teórica y facilitando una puesta al día tan frívola como (en general) lo fue aquella.

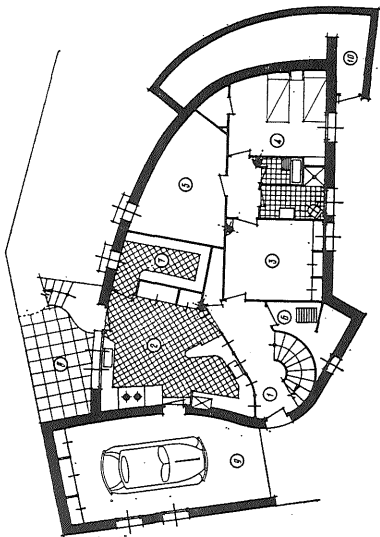
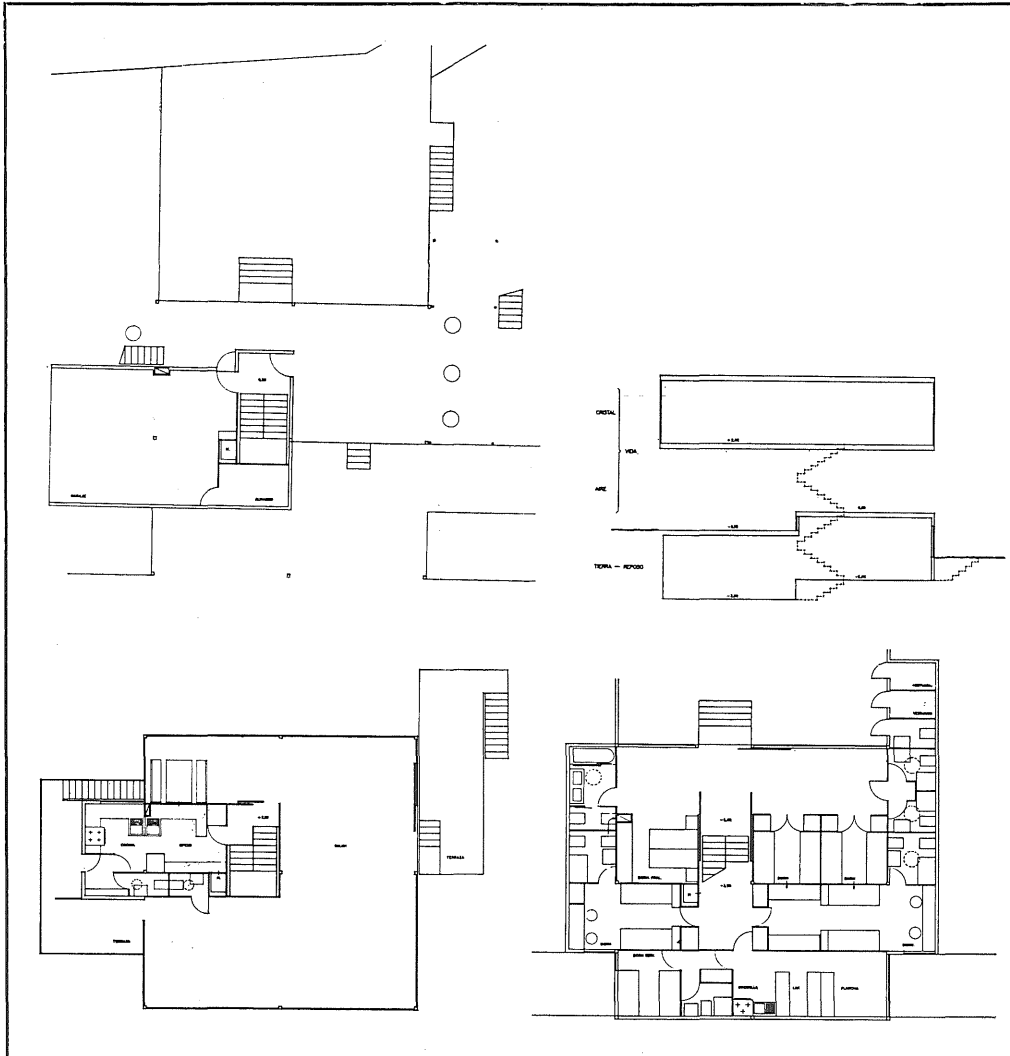
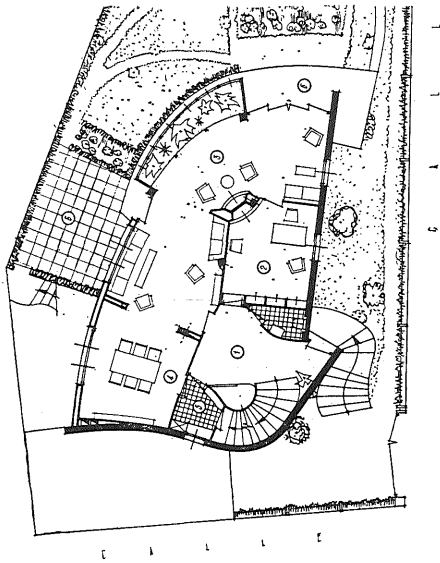
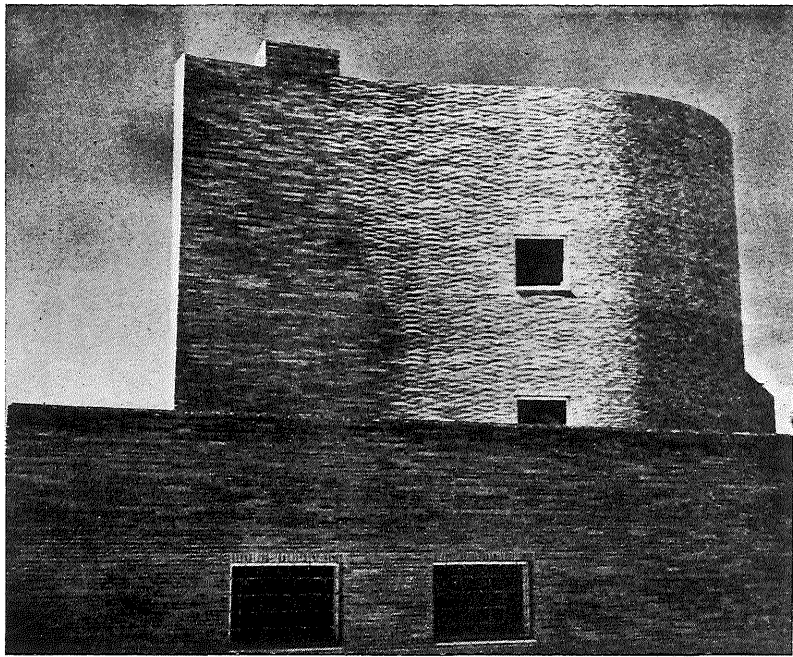
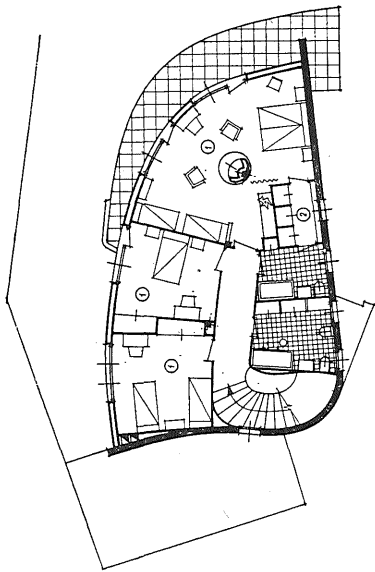
Este intento de manipulación no encontró oposición en los jóvenes de la generación de 1940, que se enrolaron con sus antecesores. Es difícil pensar en la lucha por una verdad arquitectónica por parte de la generación estudiada, ni en la escisión en dos frentes («Equipo» y «Escuela») cuando no existía ni siquiera maduración de criterios, ni conciencia de grupo, ni objetivos culturales concretos, y sí solamente un dirigismo «cultural» aglomerante de «posibles» tendencias y una auténtica penuria informativa, que hacía manejable la situación y dialécticamente flexibles las «ideologías».

Se hace difícil la explicación del magisterio de la arquitectura moderna por parte de una generación (1940) sobre la siguiente (la llamada «segunda generación» por Carlos Flores que abarca a los Bohigas, Carvajal, García de Paredes, Milá, Molezún, Ortiz Echagüe, Oiza...) con unas bases ideológicas como las firmadas en el Manifiesto.

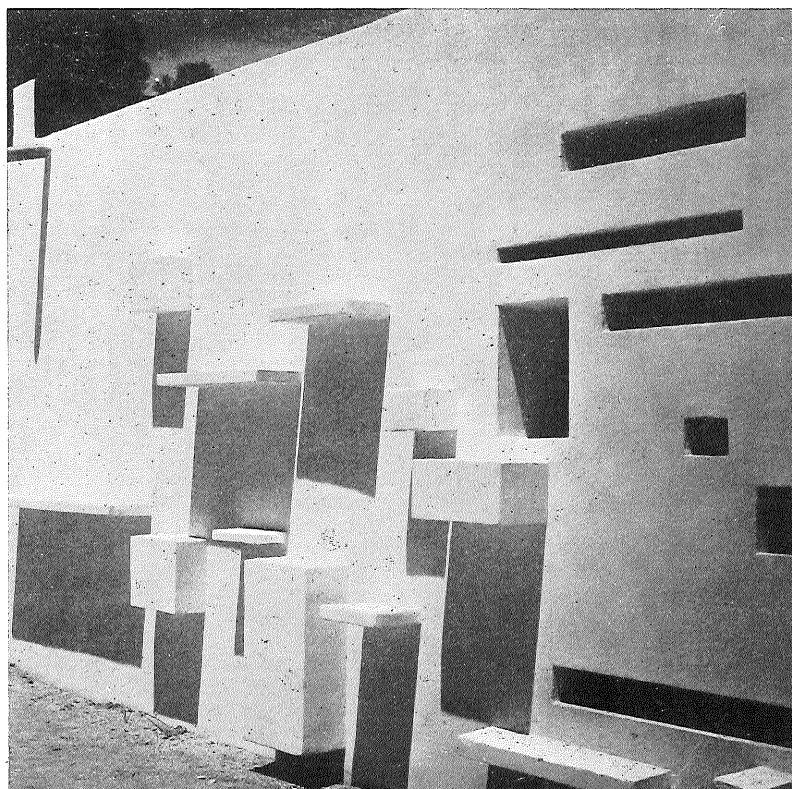
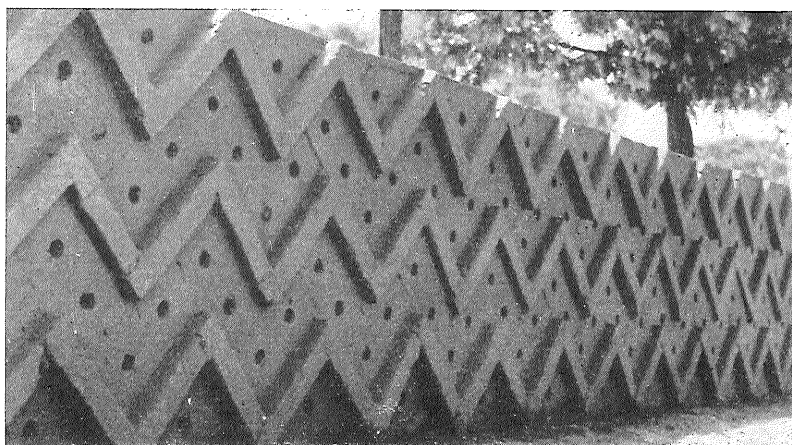
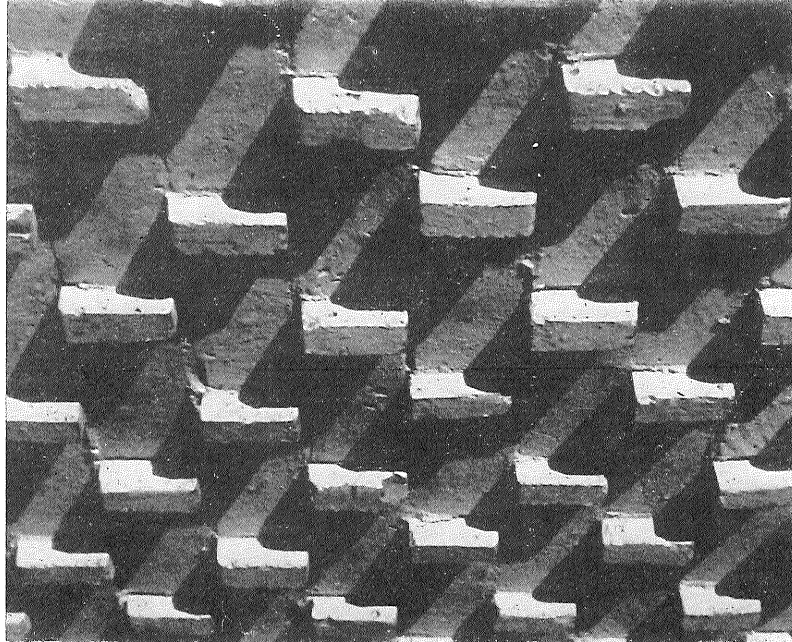
El aprendizaje de la nueva arquitectura lo hicieron conjuntamente un grupo de arquitectos que no reconocían líderes (al menos en Madrid), que moviéndose en un complejo marco de contradicciones culturales, políticas y sociales, intentaban individualmente la coherencia lingüística. Me parece importante insistir en el salto teórico que realizaron los arquitectos de este período. Mayor, por circunstancias históricas, los de la primera generación, que además tenían el respaldo de una actividad profesional muy concreta de varios años, lo que les permitió eludir lo conceptual a través de lo constructivo.

Hay que desechar la idea de esta supuesta renovación de catacumbas realizada por la primera generación. La renovación, y esto quizá sea más difícil, la realizaron dando la cara. No se aceptó en la práctica la propuesta del Manifiesto, porque junto con él, llegó la información del exterior, las revistas, los viajes, y el desfase fue rápidamente evidente hasta para la Administración, que intentó la asimilación de las nuevas tendencias otorgando representaciones oficiales en certámenes internacionales y otros compromisos. Sólo en algunos casos, generalmente con la primera generación, logró sus propósitos, y un alejamiento cada vez mayor entre los jóvenes y los sucesores del «Equipo» se fue produciendo irreversiblemente.

La toma de contacto con lo que se hace en el mundo se realiza sin pasar por la experiencia racionalis-



La vivienda en El Viso, de la que se presentan plantas y fotografía, es uno de los escasos ejemplos en los que Sota se ha inclinado por la tendencia «orgánica», para la que está excelentemente dotado, por otra parte, como puede observarse. Manteniendo los criterios fundamentales sobre la vivienda unifamiliar, la evolución del arquitecto sobre el mismo tema queda patente en el ejemplo recuadrado.



ta, que ya se recoge en sus últimas crisis. Si esto favorece la síntesis a **posteriori** y su reelaboración a nivel estrictamente formal, abocando a la única posibilidad de la abstracción, también perjudica a la asimilación del bagaje conceptual de las tendencias orgánicas, del empirismo, el brutalismo o el estructuralismo crítico. La falta del compromiso cultural y de la asimilación coherente y crítica de los procesos intelectuales hizo posible el acercamiento a lo aparente de lo que se hacía en el exterior (por su falta de relación con nuestro contexto) e inviable la reanudación del discurso racionalista español, tan bruscamente interrumpido en 1936.

Dada esta situación cultural anacrónica, las posibilidades de opción son tantas como los caminos explorados en quince años en el mundo. De este modo, cada arquitecto intentará, según su criterio, el ajuste de la propia poética. Proceso lleno de titubeos en la mayoría de los casos, y extraordinariamente complejo a nivel de generación.

En 1960, en Berlín se celebra la exposición «30 años de arquitectura española, 1930-60» (27). Intervienen, entre otros, Cámara, Fonseca y Zabala. En 1948, estos tres mismos arquitectos, junto con Gutiérrez Soto, prepararon una ponencia sobre «Tendencias actuales de la arquitectura», para la Asamblea Nacional de Arquitectos. Como puede verse, los intentos de control o de explicación «desde dentro» se prolongaban aún, por las mismas personas, veinte años después.

A finales de la década del 50 podemos situar la conclusión de una etapa que condicionó de un modo uniforme a los arquitectos de la generación. Los vínculos que existían entre ellos se van deshaciendo lentamente para entrar en contacto muy diverso con las generaciones siguientes. El camino común desaparece y el rastro de las evoluciones hay que seguirlo por las sendas individuales, que vienen marcadas por los compromisos a los que se van ligando los autores, a la formación de su propia personalidad, a la toma de posturas que realizan frente a las siguientes generaciones...

Las diferencias que hasta aquí pudieron advertirse tienen menos peso que la atmósfera y las limitaciones unificadoras y se hacen sentir sólo en la obra posterior a 1950.

La poética del muro, el éxtasis del detalle, el juego sabio... de la luz y los volúmenes a pequeña escala afectó también a Sota. Esta fiebre, superada claramente después con maestría, dio lugar a estos ejemplos en la vivienda de Zamora, en el muro de Fuencarral «B» y en el Pabellón de Pontevedra en la Feria del Campo.

Para intentar la aproximación a la arquitectura realizada por Alejandro de la Sota podría servir un estudio intemporal, pues su obra es, desde hace mucho tiempo, un ejemplo de madurez, y si bien en ella existe un proceso de evolución sorprendente, ésta transcurre básicamente en la primera época de su ejercicio profesional, para, a partir de 1955, aproximadamente, situarse en un plano de calidad estable que puede considerarse prácticamente único en una situación en la que la trivialización permite el apuntarse a muchas corrientes arquitectónicas con desparpajo evidente. Pero al mismo tiempo, la arquitectura de La Sota, como la de toda su generación, adquiere buena parte de su significado si se sitúan adecuadamente tanto el punto de partida y la enseñanza recibida como las influencias a que estuvo sometida posteriormente. Habrá que tener en cuenta, además, que en el caso de La Sota, estas circunstancias condicionan el inicio con claridad, pero que su evolución posterior recorrió un camino absolutamente personal que de ningún modo es fácil relacionar con el seguido por compañeros de generación.

De este modo, la revisión de algunos supuestos explicativos de su producción primera habrá que ligarla con la situación histórica que afectó al grupo de arquitectos que trabajaron en España durante la década de posguerra (1939-1949), y el análisis de su obra madura habrá que plantearlo muy descontextualizado, por ser éste el cambio que permitió al arquitecto su tensión creadora.

Veamos, en principio, cuáles pueden ser los factores que determinaron la mayor parte de los resultados arquitectónicos en la España de los años cuarenta. Tomemos nota en primer lugar de que estos resultados no fueron obtenidos por un grupo determinado de arquitectos, sino que de ellos hay que responsabilizar prácticamente a todos los que ejercieron su profesión en España durante esos años.

Se ha tratado anteriormente de analizar las circunstancias en las que esta generación comenzó su trabajo. De ellas, y por parecerme más significativo a la hora de enjuiciar la obra de La Sota, cabría destacar en primer lugar el hecho de la amputación del nexo con la arquitectura del GATEPAC (por su planteo riguroso y su actitud polémica), y en general con la realizada en la década del 1927-1937. El olvido sistemático impuesto a esta arquitectura, sin duda por sus connotaciones, si bien hay que atribuirlo a la clase arquitectónica dirigente, no puede dejar de referirse también a unas promociones de arquitectos que en esa época no

mostraron sentido polémico precisamente.

En segundo lugar, las directrices de la arquitectura oficial facilitaron un modelo que nada tenía que ver con la realidad. Esto posibilitó la referencia arquitectónica a cualidades exaltadas, pero fuera de contexto, y en consecuencia, unas actuaciones en las que se siguió un proceso de evasión de la realidad. Dicho de otro modo, se justificó el escapismo por medio de la abstracción, que de este modo careció en adelante de contenido crítico.

En tercer lugar, la necesidad urgente de actuación impulsó a la generación el abandono de la teoría, con todas sus consecuencias acriticas, y como sustitutivo se recurrió a una interpretación intuitiva de la historia, cuyos esquemas se intentaron aplicar bastante fuera de lugar. Esto, unido al aislamiento a que estuvo sujeta la sociedad española, llevó a nuestros arquitectos a una labor de introspección, en el mejor de los casos, y en el peor, a una labor mimética y ecléctica sobre el triángulo de lo «nacional-imperial-popular».

En cuarto lugar, la evidente penuria material condicionó una realidad constructiva en claro contraste con la grandilocuencia del modelo oficial, lo que motivó dos posibles salidas. La una, el disimulo por el escurialense, y la otra, la posibilidad de asumir la realidad y sus consecuencias a través de lo popular, siendo el anonimato como aspiración su consecuencia más valiosa.

Este cúmulo de circunstancias daban un saldo negativo del que ni siquiera se tenía conciencia, y éste fue quizá el principal problema, por otra parte intrínseco a la situación general, pues facilitó cerrar el círculo vicioso de causa y efecto. Únicamente la evidencia de la comparación hizo volver los ojos a otras soluciones, que quizá estaban latentes, esperando tan sólo la ocasión propicia para manifestarse.

Puede hacerse coincidir este momento de toma de conciencia con el Congreso Iberoamericano de Arquitectura de 1948. A partir de aquí, deshechas las condiciones culturales determinantes de la arquitectura de la década del 40, cada autor fue encontrando el camino apropiado a sus cualidades expresivas. Si en un principio existió una cierta homogeneidad, acháquese al origen común, con más acierto que a un planteamiento consciente.

Puede decirse, en resumen, que en los primeros años de posguerra la arquitectura de La Sota debe encuadrarse en el marco general de lo que en el país se hizo, aunque no incurriera en el pecado del exceso, apartado de ello sin duda por el buen sentido arquitectónico, cualidad tan poco frecuente en aquellos tiempos como en éstos. Las nuevas condiciones imperantes a partir de los cincuenta dieron ocasión a que el joven La So-

ta fuera mostrando una manera de hacer muy personal, que pronto produjo un resultado maduro. La evolución de esta arquitectura puede plantearse de diversas maneras. Carlos Flores (28) comenta acertadamente las etapas de la producción de Sota: «Tras unas primeras obras inspiradas en el lenguaje de la arquitectura popular, Alejandro de la Sota inicia con esta obra (se refiere a TABSA) una segunda etapa, en la que somete a un proceso personal de recreación el vocabulario de la arquitectura moderna europea de los años treinta. Esta fase, caracterizada por un cierto esquematismo formal y de la que esta obra es exactamente representativa, dejará paso a una tercera de plena madurez del arquitecto y de afirmación de sus propias posibilidades expresivas.» Aun a pesar de la validez de esta opinión, la coherencia en la evolución de la arquitectura de La Sota hace que pueda ser estudiada su obra refiriéndose más a las constantes que a las diferencias.

Las cualidades más características en la producción de La Sota son, a mi modo de ver, el sentido de lo anónimo, la utopía de sus propuestas arquitectónicas y el equilibrio espacial, consecuencia de la resolución que el arquitecto da a las contradicciones que forman su contorno cultural. La extraordinaria intuición del arquitecto ha provocado desde el comienzo de su actuación que las amigüedades de las tomas de postura inmaduras, propias de toda la generación, sirvieran para constituir las bases de las etapas posteriores, que de este modo adquirían una consistencia evolutiva, que si no era debida a la crítica progresiva, al menos era consecuente con el medio y las posibilidades de actuación. De modo que, por la intuición, la arquitectura de La Sota ha facilitado una labor cognoscitiva que plantea con suma lucidez las frustraciones de una situación que, por otra parte, no ha explicitado al mismo nivel en otros campos. Las contradicciones entre la obra y la conciencia intelectual son típicas de las vanguardias europeas a partir de los años 30 y, como señala Tafuri (29), encuentran una de sus salidas lógicas en el campo de la ética. La dialéctica interna establecida entre obra y pensamiento, invertida en el caso de La Sota en relación a las citadas vanguardias, es quizá el punto más atractivo de la controvertida obra del arquitecto, que opta también por la ética como punto de referencia para la resolución de sus dicotomías fundamentales: orden-libertad, silencio-contestación, polémica-aceptación, inclusión-exclusión.

Por este camino, justificado por la ética y posibilitado por la ambigüedad, la arquitectura de La Sota ha evolucionado sin virajes bruscos, sin precipitaciones mal calculadas en la asimilación de los lenguajes de punta. Aunque en 1941

obtiene el arquitecto su título profesional, no es hasta bastante más tarde que su obra permite adivinar las cualidades que caracterizan su desarrollo posterior. Su evolución, que arranca de la interpretación de la arquitectura popular, que muy pronto asimila la utopía tecnológica (a nivel posibilitista de realización, no obstante), reelabora formalmente las propuestas del Movimiento Moderno y se adelanta intuitivamente a soluciones inclusivas de compromiso, que marcan una salida a la inevitable crisis que acompaña a la arquitectura moderna desde la lúcida enunciación de sus propuestas. Los cambios que caracterizan una determinada etapa se fraguan en la anterior de un modo intuitivo, de modo que los puntos de discontinuidad que las delimitan no se aprecian claramente. Estos cambios vienen provocados de diferente manera: por la oportunidad de un programa (en los pueblos del I.N.C.), del **container** fabril, en la nave TABSA y en el complejo espacial interno del Gimnasio y aula para el Colegio de Maravillas, pero en todos estos casos no se produce más que la evidencia de una propuesta diferente, ya que el auténtico cambio mental, que justifica el formal, es siempre muy anterior.

Por ello, no seguiré el desarrollo de las etapas, sino de las constantes en su producción, para estudiar los efectos de su interacción en el estilo maduro de La Sota desde una perspectiva múltiple.

En los años de «reconstrucción nacional» se intenta, a nivel ideológico, la reconstrucción, además de los ideales del Imperio, del hombre nuevo de la reorganización capitalista. Los modelos de la cultura de colonización de Carlos III, apoyados en la utopía continental americana de la conquista española, dan el entronque necesario a la actividad casticista imperante con las realizaciones de las Siedlungen centroeuropeas. El híbrido resultante puede comprobarse en la confusa ideología del modelo urbano de posguerra, uno de cuyos más significativos exponentes lo constituyen sin duda los «pueblos» del I. N. C. En ellos, la controversia entre orden y caos, naturalidad y artificiosidad, cultura popular, casticismo e Imperio, encuentra base para el desarrollo de las ideologías arquitectónico-políticas de los años 40.

El urbanismo en América, a tantos años vista, se representa ingenuamente manipulado como punto de referencia de la transposición de ideales llevada a cabo por los dirigentes arquitectónicos. El urbanismo barroco de Carlos III, que matiza la rigidez ingenua del urbanismo del Imperio, y el populismo, que asegura las raíces más puras de la raza, contraposición obligada a la cultura política de la urbe progresista o proletaria, confluyen en el modelo para prestar forma idónea a las ideologías imperantes.

La vertiente del tipismo, que encuentra su manifestación sublimada en los éxitos del drama rural de Benavente, intenta la recuperación de lo nazari, de lo mudéjar, de la herencia árabe, en general, como diferenciadora en relación a la cultura europea, y apoyándose en el prestigio de las arquitecturas recias y hondas de la Meseta y de las regiones de la periferia, posibilita la elaboración de una ideología de autenticidad, regresiva históricamente, que aísla la tradición de la arquitectura moderna anterior a la guerra, de la realidad de los años 40. La arquitectura nacionalista encuentra su justificación ideológica máxima en el «Manifiesto de la Alhambra», al tiempo que se manifiesta la inviabilidad de la opción en el momento en que apremios de conveniencia imponen la apertura y el despegue económico. Esto coincide con el desprestigio ideológico de la Siedlungen, sustituido por la nueva ideología de la ciudad capitalista.

A finales de la década del 40 se publican en la «Revista Nacional de Arquitectura» realizaciones del Instituto Nacional de Colonización. Entre ellas, dos proyectos del joven De la Sota: el poblado de Gimnells, en Lérida, y un centro de colonización de la zona del Canal de Aragón y Cataluña (30). En ambas, fundamentalmente en Gimnells, ya se pueden apreciar aspectos de su obra posterior. El orden evidente viene modificado por ligeras alteraciones de los ritmos, el rompimiento de la continuidad de las calles, que aun siendo rectas, se quiebran, se modifican en anchura, producen plazuelas. Los edificios importantes están adecuadamente valorados en escala, de ninguna manera alteran la armonía del conjunto. Hay un desplazamiento sutil de los ejes en forma de turbina. Los espacios cerrados y abiertos se dosifican con acierto, con efectos derivados posiblemente del paisajismo de las **piazas** y **piazzetas** italianas. Y por encima del buen uso de la arquitectura, el sentido de que ni es un pueblo triunfalista ni folklórico, sino que es anónimo en su planteamiento y en su ejecución. (En el edificio principal del Centro de Colonización se puede apreciar, a otra escala, semejantes cualidades de orden, modificaciones de las simetrías, un comienzo de ambigüedad en los ejes, que anuncian las complejas composiciones futuras del arquitecto.) Aunque a primera vista pueda parecer paradójico, la ambigüedad que caracteriza al modelo urbano de posguerra favorecerá, en el caso de La Sota, un sentido crítico que ya señalaba Diderot para el eclecticismos, y que, como apunta Tafuri (31), «el origen mismo del eclecticismos romántico es el rescate de la ambigüedad como valor crítico en sentido estricto». No será casual que la ambigüedad en la arquitectura de La Sota aparezca con las primeras obras de carácter popular, de las que será

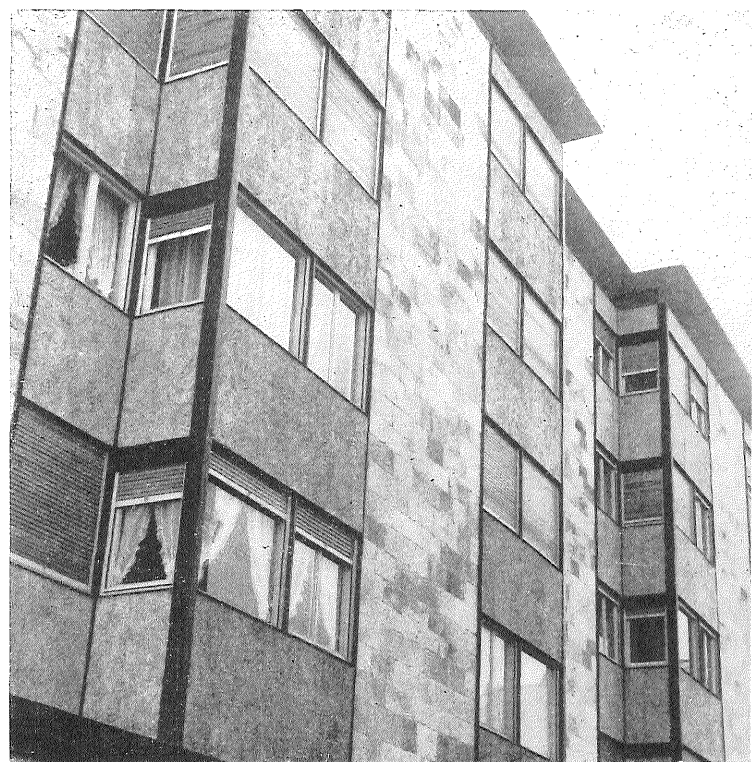
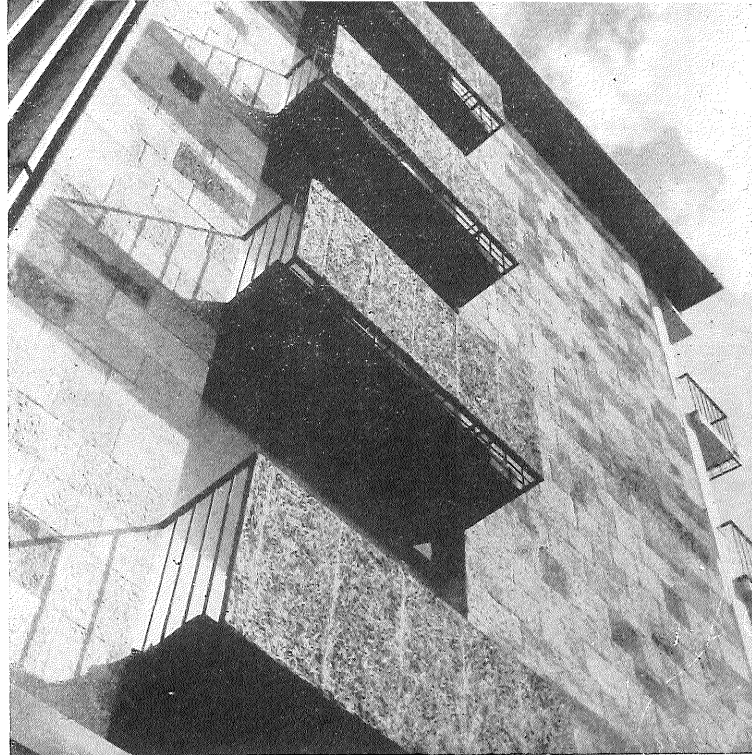
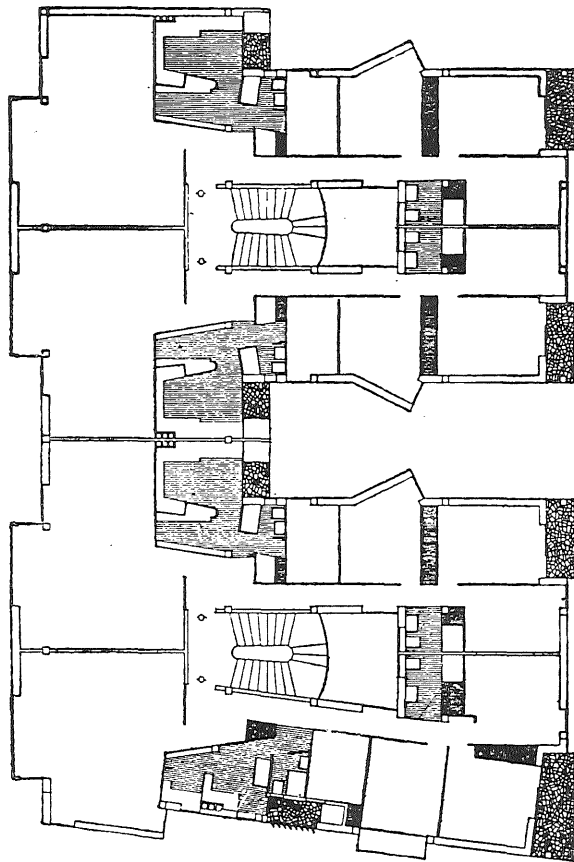
claro exponente el pueblo de Esquivel.

El sentido crítico y la vía de la ambigüedad ofrecen la salida evidente del anonimato, que la arquitectura de La Sota ha seguido lúcidamente hasta las consecuencias últimas permitidas por su indeclinable voluntad de autor. (Estas cualidades, que fueron ya exploradas por los teóricos del Siglo de las Luces, tienen importancia en este momento por proveer la posibilidad de la recuperación, aunque desfasada, del debate básico en que se fundamentó el origen del Movimiento Moderno.)

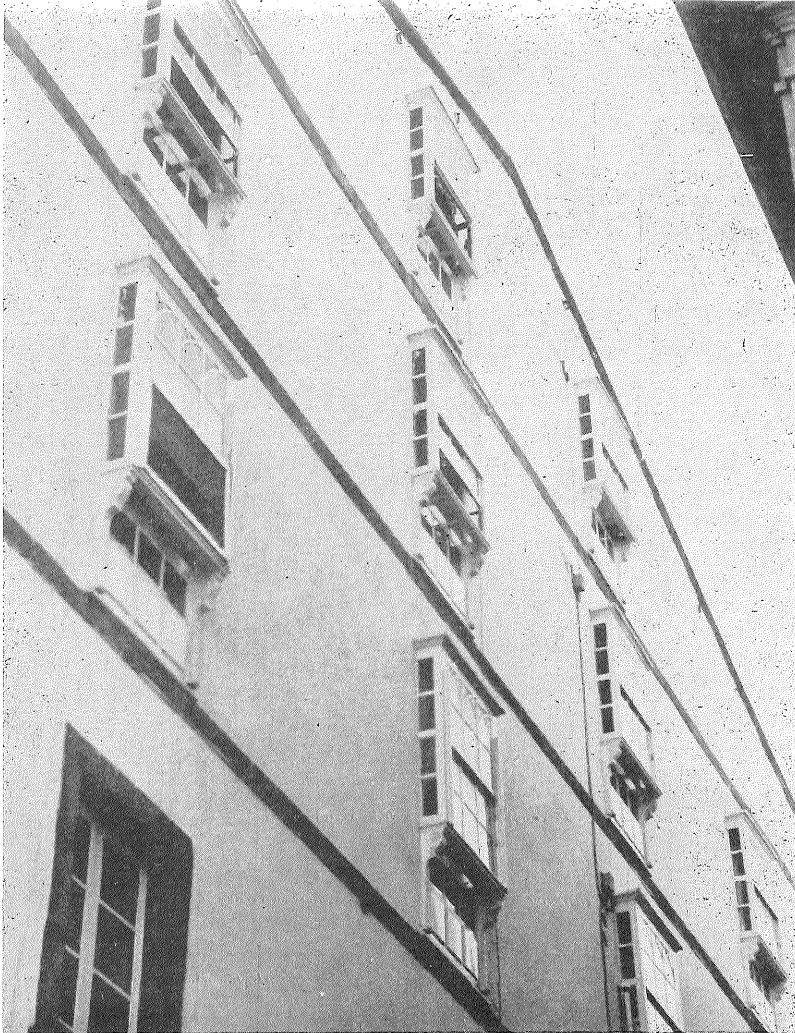
Este incipiente sentido de lo anónimo, que caracteriza ya a la primera producción de Alejandro de la Sota, viene acompañado de la posibilidad de repetición, que abre una vía al camino del consumo. El año 1949 produce una serie de ejemplos repetibles para distintas regiones. No se trata de encargos, sino de «invenciones», lo que acentúa su carácter de propuesta que, aun aceptando una situación de «gusto» establecido, intenta su modificación. Puede que aquí la noción de «tipo» preconizada por Hübnerseimer tenga algo que ver, ya que con ella se permite su análisis y solución en abstracto, y por esta vía se facilita la reorganización de la imagen constructiva que resulta por agregación de tipos. Si en una primera etapa, la arquitectura de La Sota logra la unidad a través de la agregación de tipos, cosa que solo encontramos en algunos ejemplos de su obra madura, en que el programa favorece este tipo de actuación (colegio de Orense, pueblo del Mar Menor), en una fase posterior procederá a la inversa, a partir de un tipo formal, que diversifica. Al tiempo, en estos ejemplos de edificios con reminiscencias populares se plantea ya el dilema entre una cultura ligada al paisaje y una afirmación volumétrica definida que, cada vez más, al estar desprovista de lo accesorio en favor de lo fundamental, le permitirá la asimilación del racionalismo y la abstracción. En principio, estas propuestas son para un lugar genérico dentro de un área climática y culturalmente determinada. En las presentaciones de los dibujos (32) De la Sota dice, por ejemplo:

«En el Alto Aragón nada extrañará encontrarse un edificio como éste», o «... si este exterior podemos semiconfundirlo con una casa de marino o labrador, habremos además pasado por el campo sin apenas tocarlo, y el paisaje nos agradecerá el que no hayamos hecho en él otro "hotelito", sino una casa más de las que, con las otras existentes, el verde, árboles, etc., lo forman».

Son frases que apuntan con claridad al anonimato, lo popular y el paisaje (incluyendo en él lo construido). Pero al tiempo, confiesa: «El amor al Hueco y al Macizo influyó en la composición de los alzados de este hotel. Un muro



La vivienda en Zamora, si en algunos aspectos recuerda a la reconstrucción popular italiana, es sobre todo ejemplar en la aceptación de una estética de lo «feo», un neorrealismo a través del empleo de materiales nuevos, sorprendentemente usados, y un cierto alarde en cuanto a la expresión, próxima a la ética brutalista.



con buena calidad es siempre tema arquitectónico», y también, en otro lugar: «Gusta en estos tiempos de grandes dudas el ir un poco a la verdad de las obras de campesinos y marineros; saber poco de las malicias de los arquitectos.» En estos párrafos se advierte la tendencia a la abstracción arquitectónica (en esta época, acompañada de un cierto ingenuismo) al tiempo que pretende huir de ella. Sin embargo, ya hay muchos «detalles» absolutamente modernos. Recuerdos (o intuiciones) de aspectos de las obras de Wright primeras, o de Neurta (la planta del hotel de verano) e incluso de la colaboración americana Gropius-Breuer.

Hasta finales de la década del 50, la arquitectura de La Sota se ocupa de la incorporación del lenguaje moderno a sus ejemplos anteriores, como puede observarse en la madurez formal del poblado de Fuencarral «B» y en muchas de las propuestas implícitas en el pueblo de Esquivel. En ese tiempo interviene activamente en las Sesiones de Crítica, que fueron una clara muestra del estado del pensamiento arquitectónico de los participantes.

El dilema entre el paisaje y lo construido lo planteaba en la charla dada en la Sesión de Crítica de 1952 (33), en la que, por un lado, comentaba: «Un pueblo de barro en sus muros, de barro mal cocido en sus cubiertas, de madera vieja en sus puertas y ventanas, y asentado sobre barro, es un paisaje que nos llega a las entrañas. Si pasamos a la montaña pizarrosa, y vemos aquellos muros hechos con lajas, con sólo agujeritos para meterse dentro o que dentro se respire...», y por otro...: «La arquitectura, diferenciada del paisaje tanto en formas como en color o calidades, es la única que comúnmente como tal se entiende. ¿Es esto acertado? Por lo menos, real sí lo es. ¿Es cosa tan mala esta diferenciación? No, en absoluto; sólo lo será cuando lo sea en sí misma la arquitectura hecha, pues es muy amplio el margen en que el paisaje admite obras en su seno.»

La solución comienza a resolverse a través de los valores intrínsecos de la «buena» arquitectura.

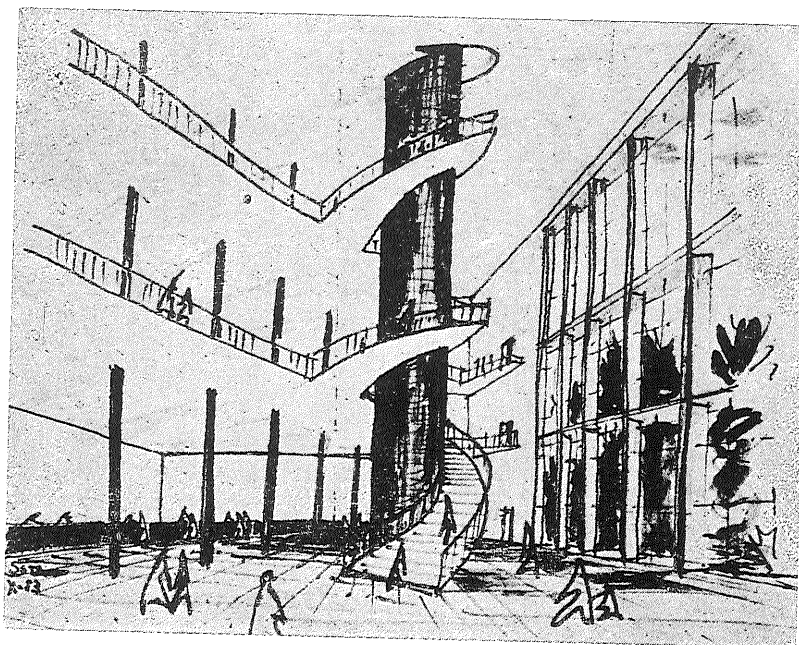
En 1954, decía en la Escuela de Arquitectura de Madrid (34), hablando del mismo tema: «Cuando la razón va directamente a la verdad, sin prejuicio, el acierto es, normalmente, grande. Es también grande y hermoso cómo entonces se llega a formas naturales maravillosas. En este siglo de los "Constellation", poco queda más digno de admirar que su maravillosa forma. La razón, la ciencia, ha llevado aquí a una forma auténticamente natural; un "Constellation" y un escualo, iguales formas para moverse con rapidez en medios homogéneos.»

Aquí comienza a entrecruzarse la influencia tecnológica que le llevará a presentar propuestas utópicas. Pero a partir de, al menos en ese

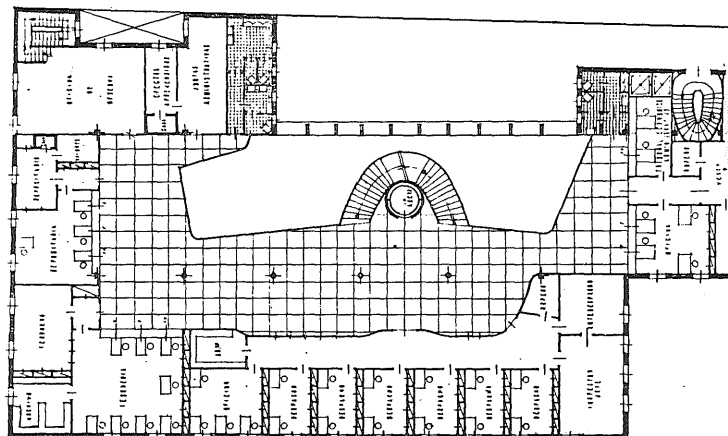
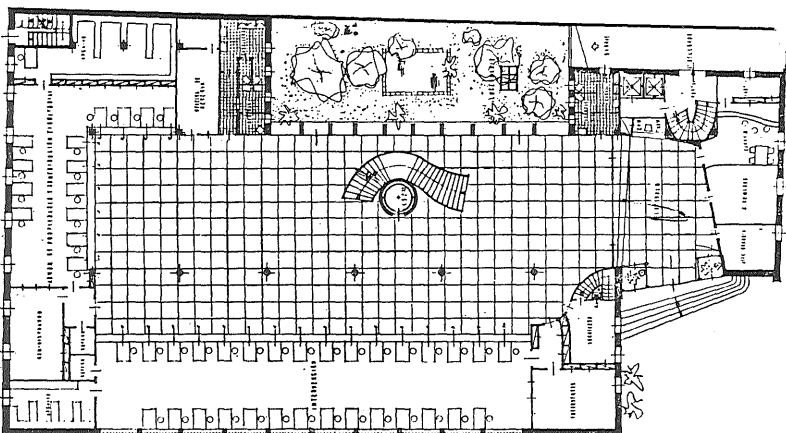
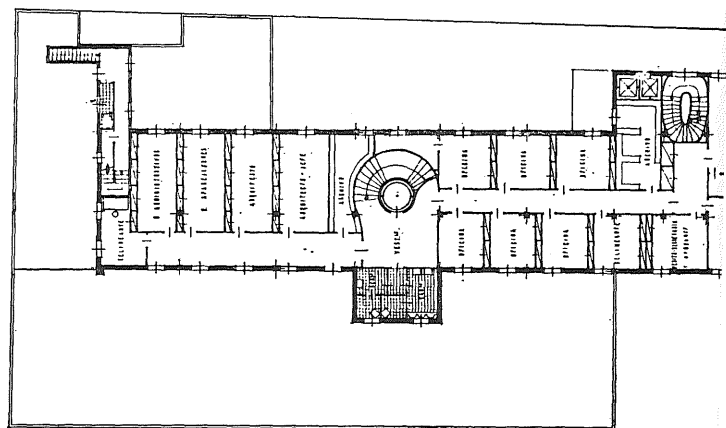
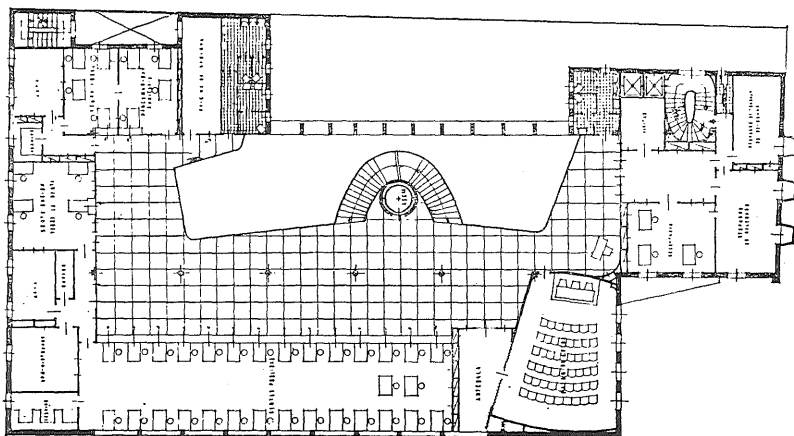




La lección tradicional sobre el uso del hueco (arriba a la izquierda solución de La Coruña) es utilizada por Sota en Esquivel de forma original y en la vivienda de Salamanca tanto como ejemplo de adaptación a un medio histórico con unas imposiciones variadas de ordenanza, como de superación de esas limitaciones a través de un diseño excelente, de resultado magistral.



Las propuestas de Sota a los concursos de las Delegaciones de Hacienda de Tarragona, de La Coruña, preludian muchos aspectos del que en el texto se define como su container más característico. Las posibilidades que los programas específicos facilitaron a la Sota fueron hábilmente utilizados por él para la exploración del espacio interior. El sorprendente uso de la caja del ascensor y la escalera libre arrollada en hélice, anticipación del edificio universitario para Sevilla, constituye uno de los escasos ejemplos en que el arquitecto se expresa con las instalaciones mecánicas.



momento, la admisión de las relaciones del contexto con la arquitectura:

«Y es que la arquitectura —tanto se dijo ya esto— es el reflejo de toda una sociedad: su arte, su técnica, su espíritu, su política, quedan en ella reflejadas. Este retrato no suele fallar.»

En esa misma ocasión planteaba la enseñanza en estos términos: «Yo me atrevería a decir que el enseñar bien es enseñar lo que no sabemos: mejor: más de lo que sabemos.»

»Para mí, repito, enseñar es un abrir pequeños agujeros en ese mundo desconocido de las ciencias, las letras o las artes, decir: «¿Ves aquello? No sabemos qué es; ya lo sabremos, si ponemos mucho ahínco y mucho amor en averiguarlo.» Cogerse de la mano del que aprende e iniciar ese desconocido camino. Enseñar lo que uno sabe es poco y viejo ya: lo que sabemos pronto se transmite; quien aprende por intuición asimila en seguida. Señalar ese camino que, repito, no conocemos, despertando inquietudes: las ciencias, las artes, no podemos estancarlas. Cerrando aquellos agujeros al mundo desconocido y enseñando lo de aquí dentro solamente, hemos anulado a quien empieza.»

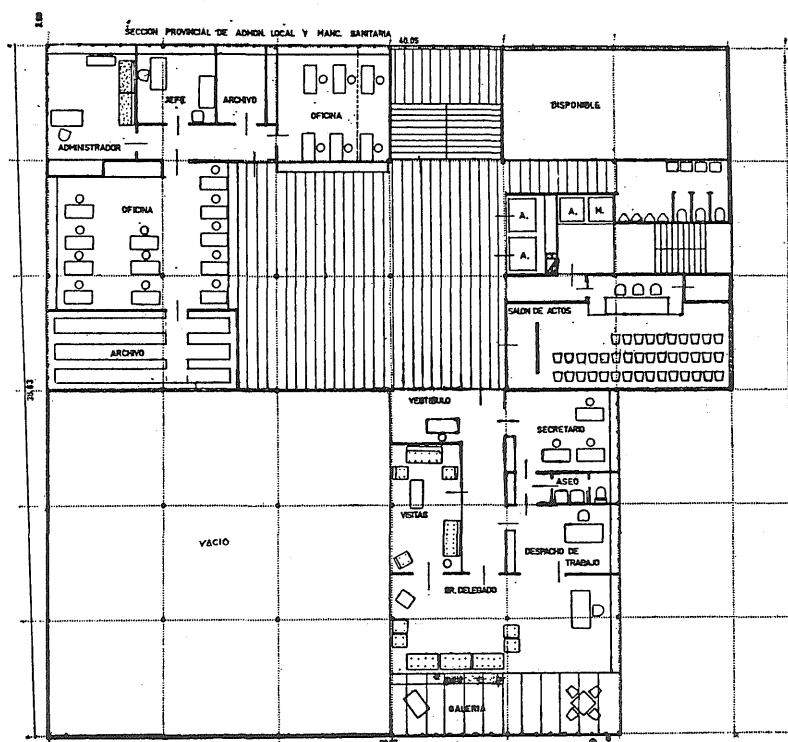
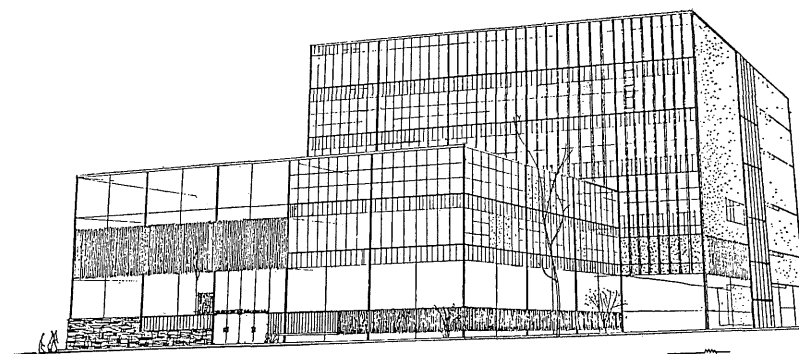
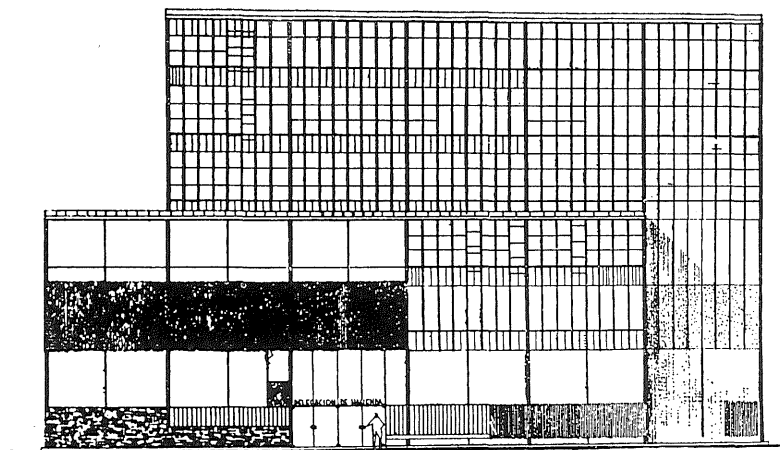
En una de las citadas Sesiones de Crítica (35) se comentaba la moderna arquitectura del Brasil, y en aquella ocasión decía La Sota, entre otras cosas: «Noto una falta grave en el análisis de las nuevas formas; se atribuyen todas a la aparición de nuevos materiales, de nuevas técnicas, es decir, se justifican como consecuencia. No se ha hablado de la aparición de las nuevas formas por ellas mismas.»

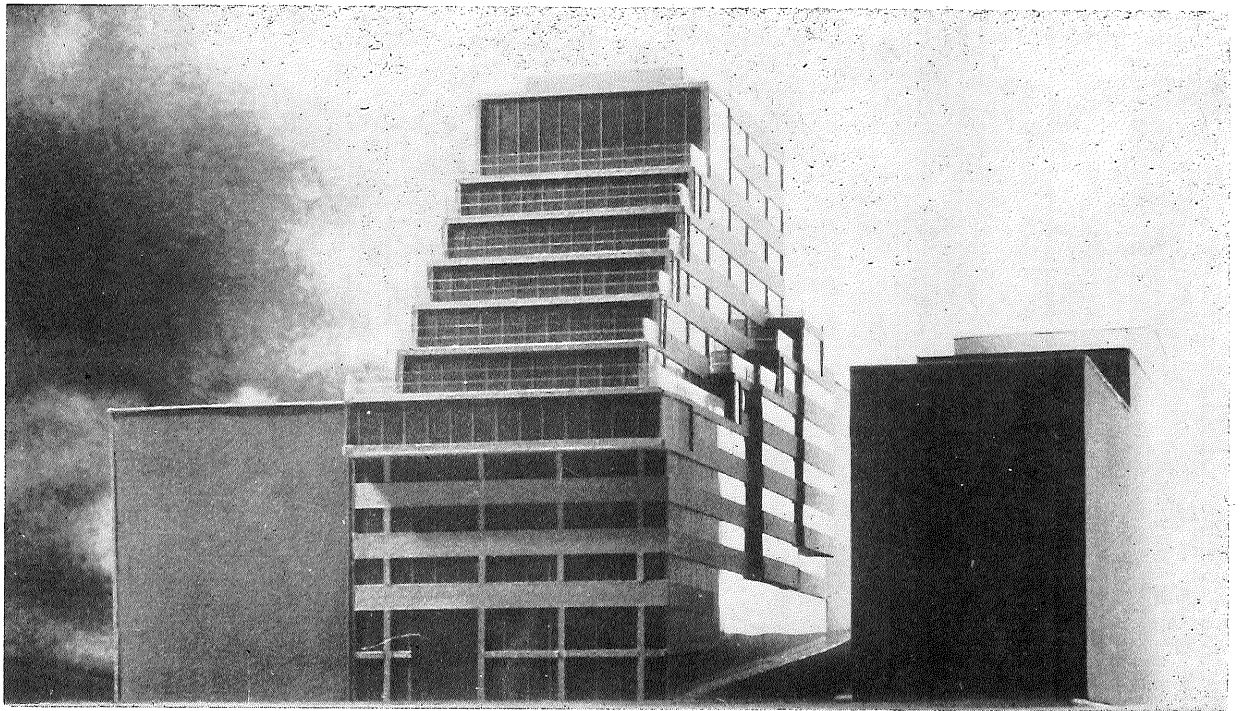
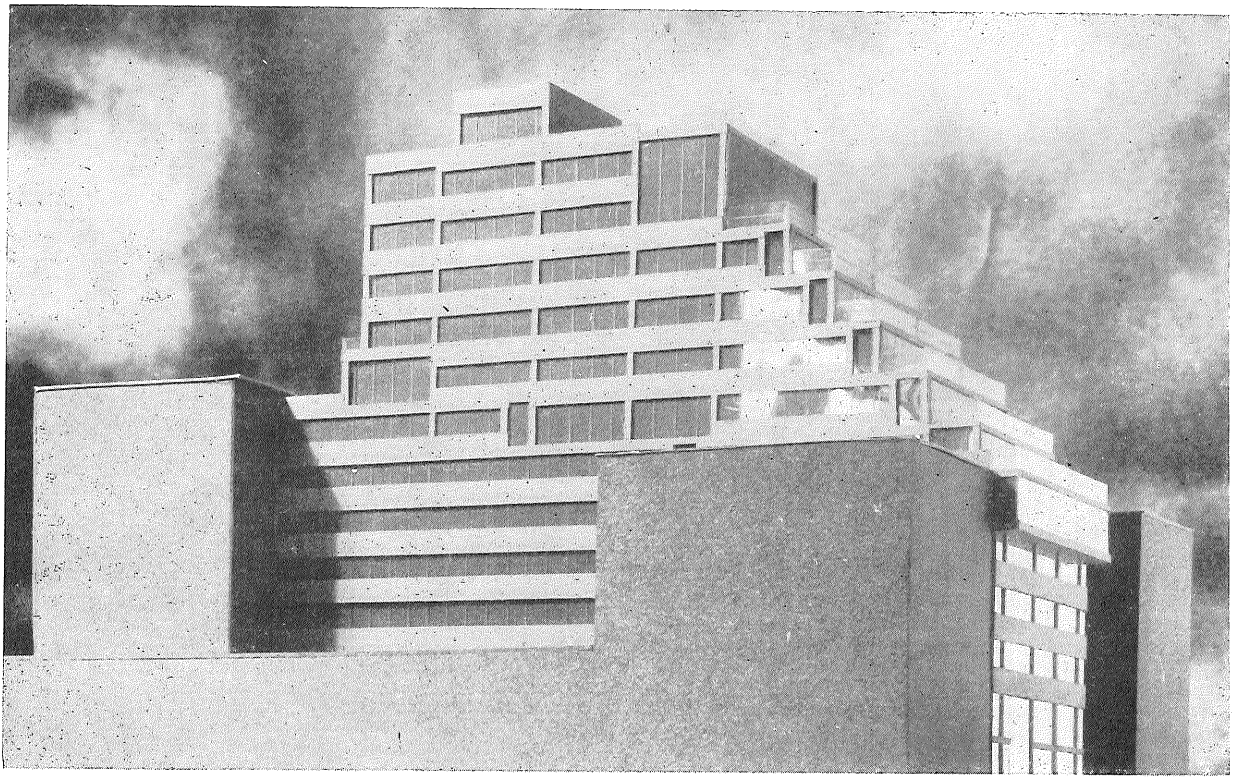
»Existen laboratorios de investigación técnica, y sin embargo, parece que no se comprende el que se investigue sobre formas nuevas», y después, «... el análisis ha de hacerse allí, en Brasil, y no pensar si se debe o no importar a España».

Recordemos que de 1953, un año antes, es el intento del Manifiesto de la Alhambra. Y vale la pena observar también ya varias propuestas que aún hoy están casi inéditas: el análisis de la forma en sí y la investigación sería sobre la misma.

En una Sesión de Crítica sobre el proyecto de Molezún para el Museo de Arte Contemporáneo (36), La Sota manifestaba su entusiasmo con el proyecto comentado, a través de su simpatía por las cualidades que consideraba claves para la buena arquitectura: inteligencia y arte.

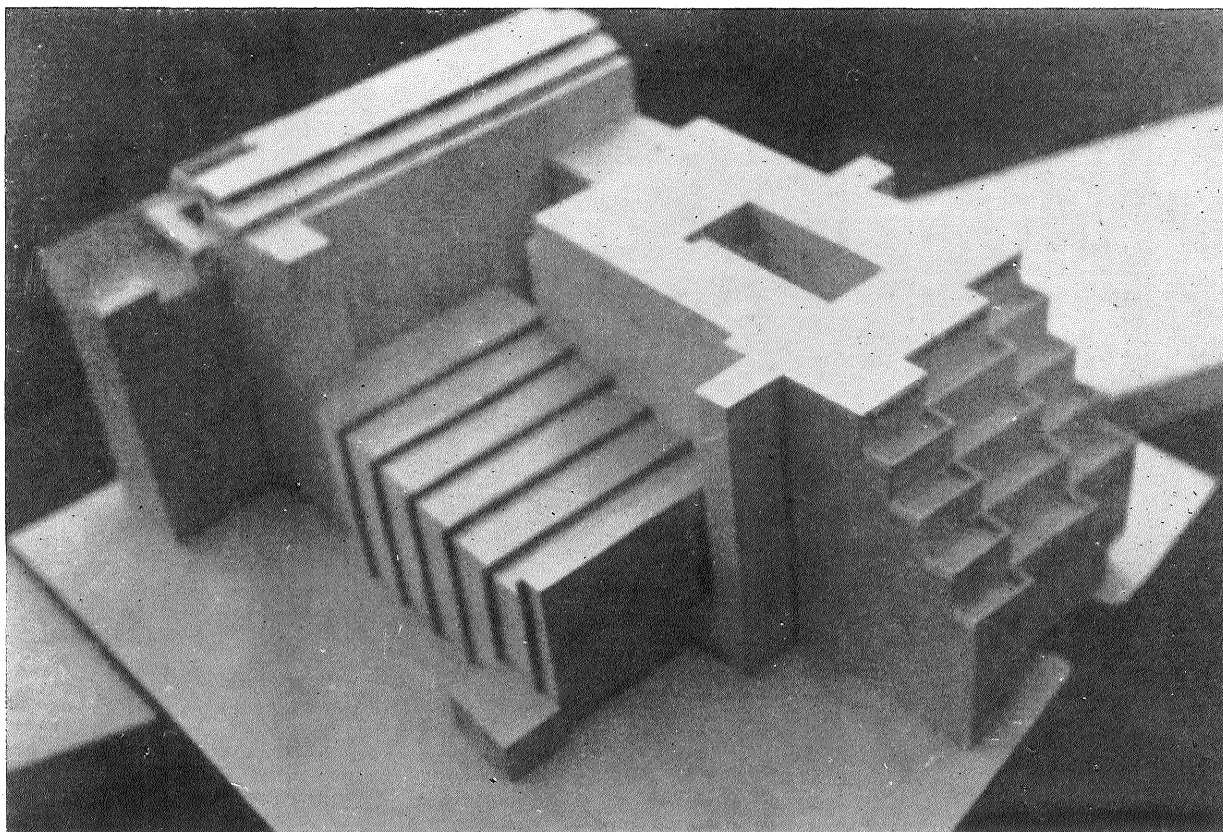
Un dato que me parece interesante, poco advertido con anterioridad (37) es el factor dadaísta del «objet trouvé» en la obra de La Sota. Este aspecto puede derivarse del descubrimiento de Gaudí-Jujol y encontrar su apoyo en esa constante de su arquitectura: la sorpresa controlada. El diseño de silla, encontrado por el juego con

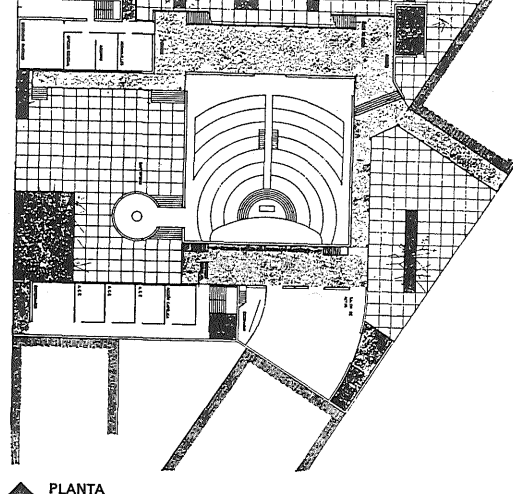






Curiosos ejemplos en la obra de Sota del empleo de los volúmenes. Soluciones apuntadas en Clesa, en el gimnasio del Maravillas, en el CENIM, son llevadas en estos proyectos a un nivel de complejidad casi rozando lo confuso. La vivienda reciente en Pontevedra reutiliza estas experiencias con una contención más ligada a su producción característica.





PLANTA

El concurso de Iglesia en Vitoria dio oportunidad a Sota para expresar una serie de ideas sobre la arquitectura religiosa absolutamente lejanas a lo convencional, incluso al sistema constructivo basado en el uso de grandes pórticos. La iglesia anónima, ni siquiera monumental, anticipo de la iglesia-garaje o de la nave industrial-sala de conciertos, caminos intentados por Sota como posibilidad contradictoria.

dos horquillas de su esposa (recordemos la frase «Yo no busco, encuentro», de Picasso) y el sorteo de los accesorios de Esquivel, así como muchas de las formas simbólicas de este pueblo, confirman esta hipótesis (38). (En el caso de Esquivel, la entrada con letrero podría ser una referencia al aún no inventado «pop», el anuncio-puerta en la carretera, el reloj-despertador del Ayuntamiento, los angelotes trompeteros. Ciertas extrañas relaciones con la obra de Venturi están ya presentes.)

Paralelamente, el entendimiento de la Arquitectura Moderna se realiza de un modo paulatino, asimilando tanto la complejidad de plantas y relaciones de un Wright o un Neutra, como las abstracciones de Gropius y Mies. Realizó una síntesis un tanto ecléctica, si nos atenemos a las procedencias, pero muy selectiva, en cuanto a la intencionalidad de lo recogido. Su fina intuición le hizo seleccionar entre lo encontrado y lo buscado aquello que iba permitiendo la afirmación de su expresión madura.

Al mismo tiempo que el lenguaje racionalista era asimilado, la experiencia de lo popular iba marcando con ese sentido de lo anónimo la síntesis realizada, de modo que la elaboración formal tendía más que a la exteriorización de la complejidad volumétrica y espacial, a la interiorización, logrando una simplicidad formal en la que la investigación espacial se realizaba hacia el interior. De esta época data un escrito del arquitecto sobre Chillida, y es curioso observar semejanzas entre hallazgos de ambos en la manipulación del cubo. En el citado artículo, en 1956 (39) decía: «Yo creo muy seriamente que el mundo sería distinto si el mundo gustase del arte abstracto; lo creo así. Si la Humanidad se elevase tanto, tanto, que dejase de ser, las relaciones de los hombres serían otras, mejores, distintas, nuevas. Es necesario gozar de las cosas allí donde casi dejan de serlo, en el principio de ellas, donde desapareció tanto de su superficialidad, que no queda

más que ese escollo puro, lo noble que en toda cosa hay.»

La abstracción ofrece una posibilidad de escape, o de sustitución, o de propuesta utópica de la realidad mediocre, pero existente. Esta admiración por lo abstracto como vía, además de con su propia obra, la manifestaba en la Sesión Crítica en la que comentaba la iglesia de Oiza y Romani (40), aunque en ese caso referida por el camino del material, además del de la forma.

Probablemente, de los contactos con la industria aeronáutica, con sus realizaciones para Aviaco de una serie de agencias y del proyecto para TABSA, surja en La Sota un sentido de admiración profunda por la tecnología que, aplicada con gran sutileza a su obra, ha facilitado al arquitecto las propuestas utópicas al encontrar la referencia a un mundo muy altamente especializado y de gran precisión en sus realizaciones, tan distinto a esa realidad constructiva a sustituir. La versatilidad en el uso, de modo sorprendente, de nuevos materiales, favorece el carácter progresivo de su obra. No es de extrañar que de la aeronáutica haya deducido el arquitecto gran parte de su síntesis formal: máxima simplicidad exterior, posibilidades internas de función y uso.

El Movimiento Moderno ha dado ejemplos de espacio interior de gran calidad, pero casi siempre acompañados de la expresión externa. Son los casos de Wright en la Larkin, el Guggenheim, la Johnson Wax; los espacios totales de Mies; de Le Corbusier, sus espacios interiores de los palacios de Chandigarh, de Aalto, la plasticidad interior de sus bibliotecas; de Loos, el juego sorprendente del interior en la calma tensa de sus volúmenes...

Es sumamente significativo el homenaje que hizo a Wright en su muerte (41): «Pensó en otro mundo, aún en este, y creó una arquitectura... «Los temas fueron mucho en sus obras: una lanza más en contra de la rutina»... «Inventó el triángulo y el hexágono en la arquitectura y dejó éste y tantos otros caminos abiertos.»

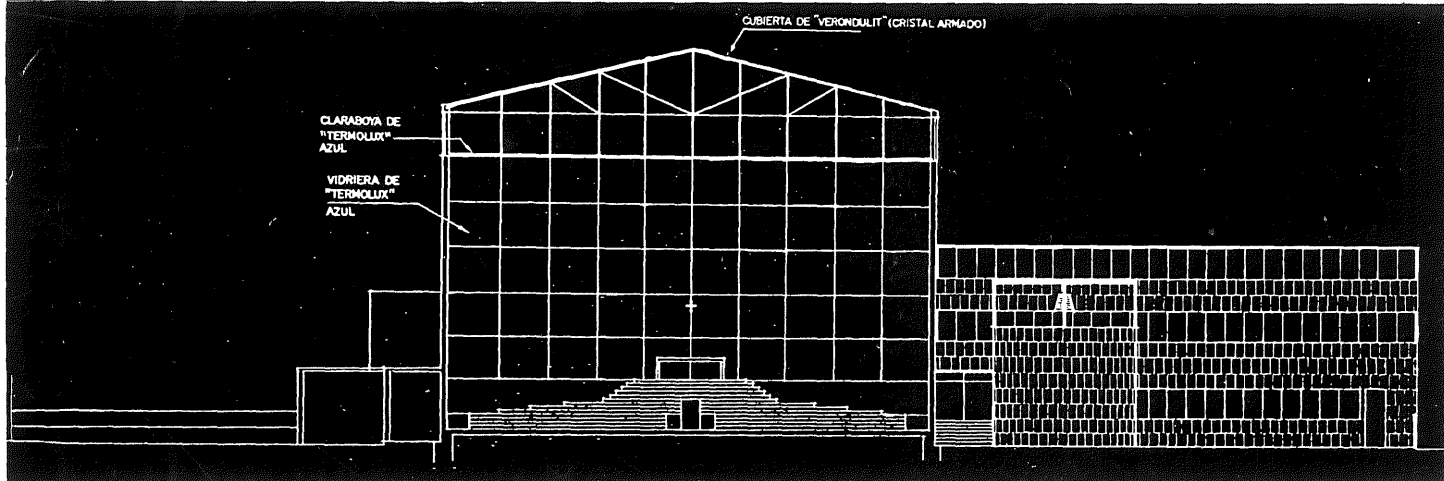
La asimilación abstracta de la utopía de Wright, la continuidad coherente y la abstracción formal características del maestro americano, son los factores que destaca como herencia e influencia.

En el proyecto de TABSA, la síntesis se concreta gracias a un programa que permite la experiencia. Aquí entra en juego el factor determinante de la calidad espacial obtenida en la síntesis entre el animato y el espacio interior, seleccionados, respectivamente, de la tradición y de la arquitectura moderna. La utopía se plantea como propuesta de algo más que una forma más o menos elaborada, gracias al equilibrio. Sin él, y su consecuencia especial de proporción-escala, la utopía habría quedado a nivel exclusivamente tecnológico. Un largo camino en la evolución espacial está comenzando en la obra de Alejandro de la Sota.

Esta misma década del 50 da oportunidad al arquitecto de plantearse la misma propuesta en los concursos del Gobierno Civil de Tarragona, las Delegaciones de Hacienda de La Coruña y Tarragona, la iglesia de San Pedro Protomártir en Cuenca, una parroquia en Vitoria, la residencia de Miraflores (42) (aunque aquí el lugar juega también un papel importante) en las que la abstracción es controlada con gran sutileza; la riqueza del espacio interior es una aportación a nuestra arquitectura.

En el comentario publicado como presentación del centro religioso (43) para Vitoria, De la Sota advierte que: «Esta iglesia aquí proyectada es una iglesia romántica, al entender por romanticismo el hecho de dar forma a un sentimiento», y de acuerdo con este propósito, resuelve el problema de la expresión a través de la sensibilización de los símbolos por medio de relaciones espaciales abstractas.

Programas posteriores han vuelto a poner a prueba la capacidad de respuesta a nuevas condiciones de su «arquitectura-container». Los ejemplos del CENIM, CLESA, el Gimnasio de Maravillas, dan buena prueba de los resultados, anun-



ciados ya en las Delegaciones y Gobiernos Civiles precedentes.

La investigación espacial ha sido prácticamente exhaustiva. Desde el taladro y penetración del cubo en el ejemplo de Tarragona, un momento cumbre en su producción, hasta el proyecto de Banco para Madrid, en el que la superficie exterior queda exactamente eliminada y limitada al tiempo, liberando el espacio interior del exterior, la más utópica de sus propuestas y uno de los ejemplos más importantes de nuestra arquitectura [observando los croquis del proyecto de Tarragona (44) puede advertirse la premonición del prisma del Banco para Madrid y, debajo, la nota: «este volumen no nos sirvió, y es lástima»], pasando por el espacio casi religioso del Gimnasio, la increíble proporción del Polideportivo de Pontevedra o de las naves del CENIM (todos ellos auténticos **containers**); las naves para CLESA representan un pequeño retroceso, quizá debido a un programa excesivamente horizontal, mientras que los proyectos del Mar Menor y del colegio residencial de Orense, y los centros de E. G. B. en Galicia vienen provocados por la sollicitación del sentido de la prefabricación, que obliga a la repetición, y esto relaciona de nuevo con lo anónimo, una de cuyas características fundamentales estriba en la profunda e intensa modulación.

El último ejemplo excepcional dentro del esquema planteado es la Facultad de Derecho de Granada, y su derivado, las aulas de Sevilla, y en él la interiorización espacial se continúa en forma de calle interior en la que las inflexiones se establecen por paralelas voladas y la cubierta entoldada.

A este respecto puede ser interesante el desarrollo conjunto de las tendencias de lo anónimo y del **container** en los ejemplos de arquitectura unifamiliar de Alejandro de la Sota, que siempre consideró este campo como ideal para experimentar. Ya he mencionado sus propuestas del 49. Los comentarios a la casa en El Viso (45) pueden explicar su pensamiento:

«Vivir tranquilo dentro de casa, de espaldas al mundo... Si el arquitecto se hubiera olvidado por completo del propietario y se hubiese dejado llevar de sus ímpetus, ni una sola ventana le habría puesto en lo que en todas las casas se llama «fachada», y es que esta casa nació luchando en contra de la fachada.»

«En la vida, todo requiere revisión constante. Hoy podría hacerse de este punto: rachadas: ¿Qué significado puede tener una fachada? Un amor desmedido a la apariencia, a decir a quien pasa lo que somos o lo que queremos que crean que somos; pienso que esto, hoy, es ya cosa muerta. ¡Vivamos para nosotros! En una casa de familia, cuidemos el que viva la familia, sacrifiquemos en ella su posible orgullo.»

«La entrada no pasa hoy de ser un acceso, un agujero por donde nos introducimos a la vida del hogar. Aquí, en esta casa, se intentó luchar contra el concepto de entrada.»

«Si meditamos de manera análoga sobre estos puntos al pensar en cualquier clase de edificio, podríamos "cambiar tal vez la faz de la tierra". ¡Desgraciada esa "representación", que tanto buscan quienes son responsables de los desastinos que en arquitectura se cometen cada día, y todos basados en esta tonta "representación obligada".»

Las ideas desarrolladas más tarde, el cerrar hacia fuera, el evitar no ya los símbolos de las entradas, sino su neutralización por parte del arquitecto (posibilitando la significación del propio usuario), y la posibilidad de generalizar los hallazgos que justifican la búsqueda en un caso singular, se encuentran ya en este proyecto.

En 1937 (46), sobre el mismo tema, vivienda unifamiliar, insistía respecto a la componente anónima...

«Resulta paradójico que la búsqueda del obligado eclecticismo lleve al más grande de los personalismos.»

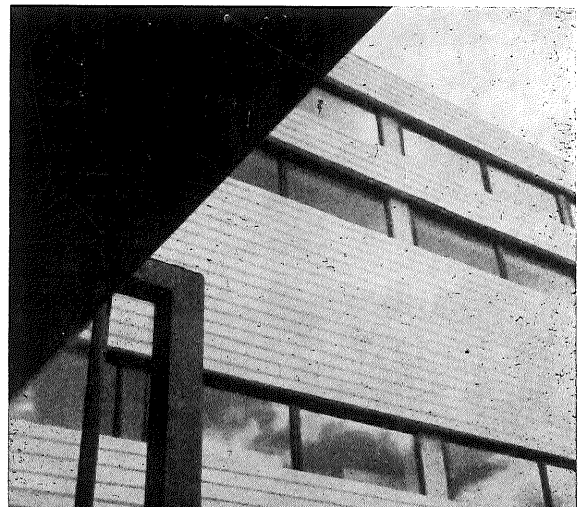
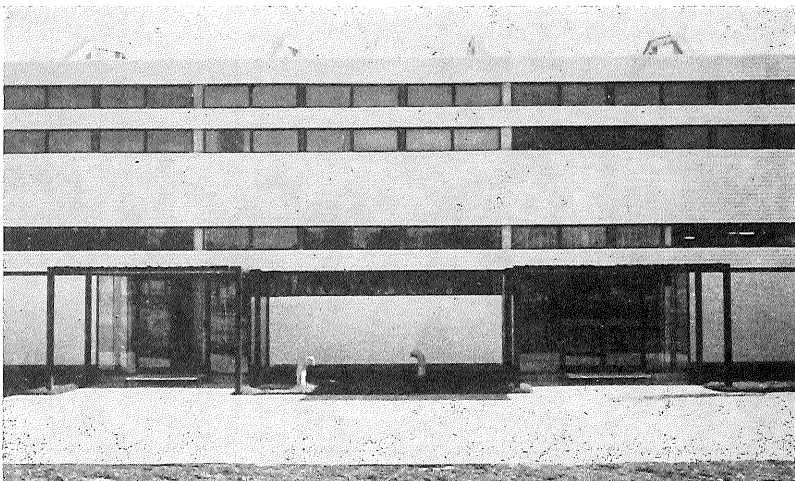
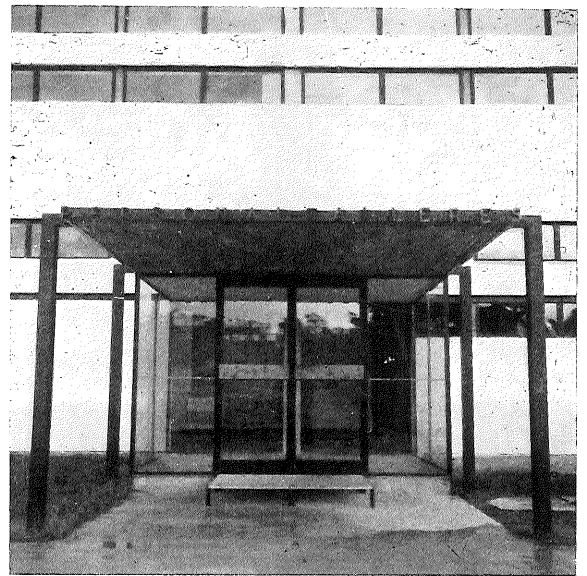
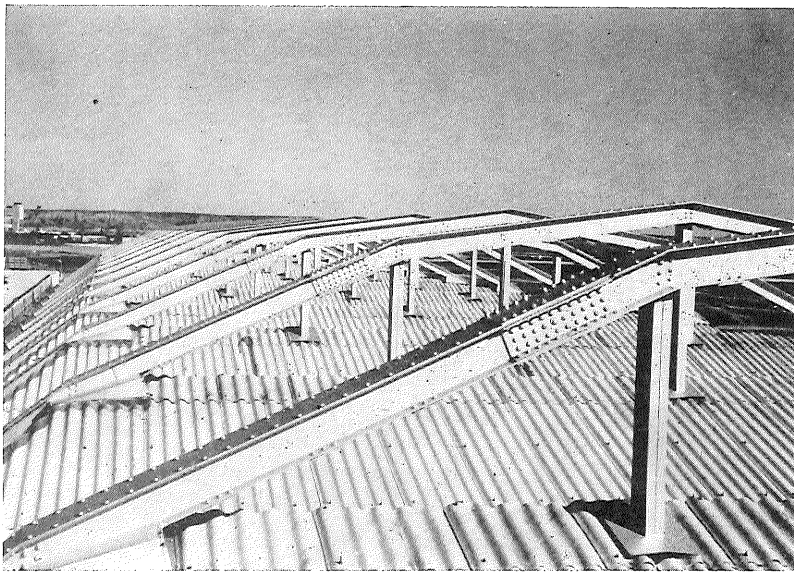
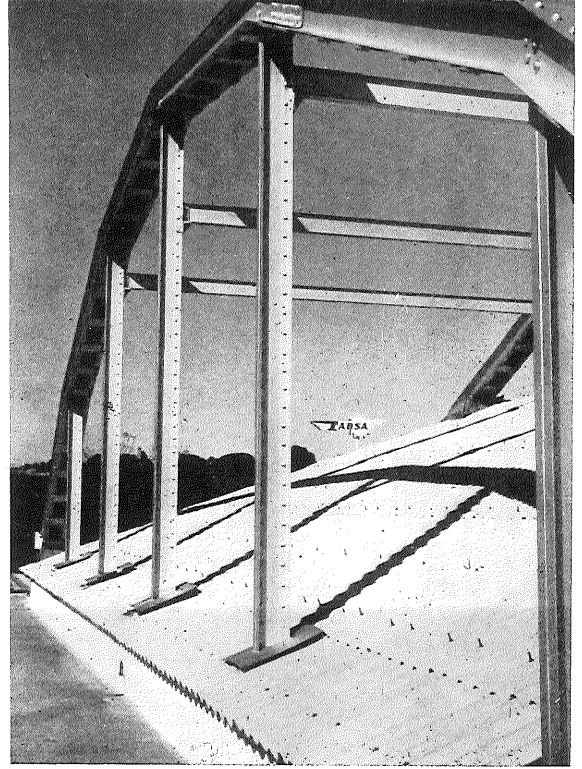
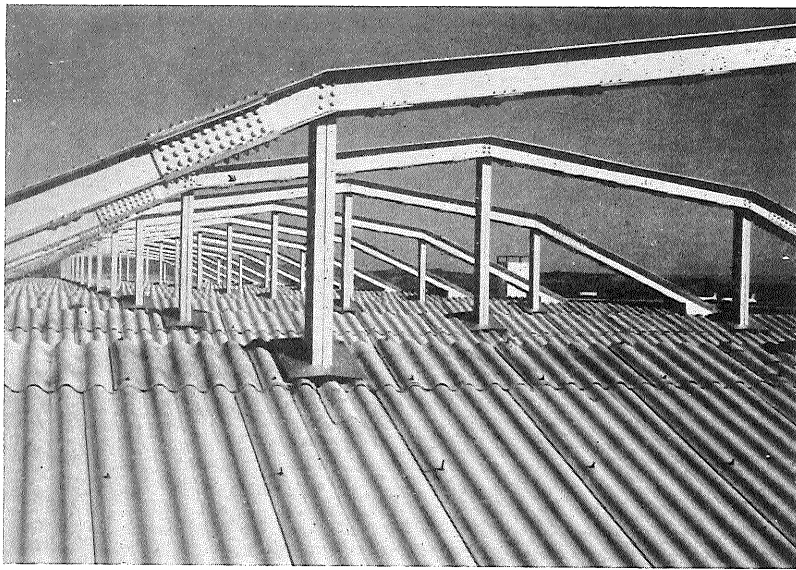
«Se piensa que un mundo supe-

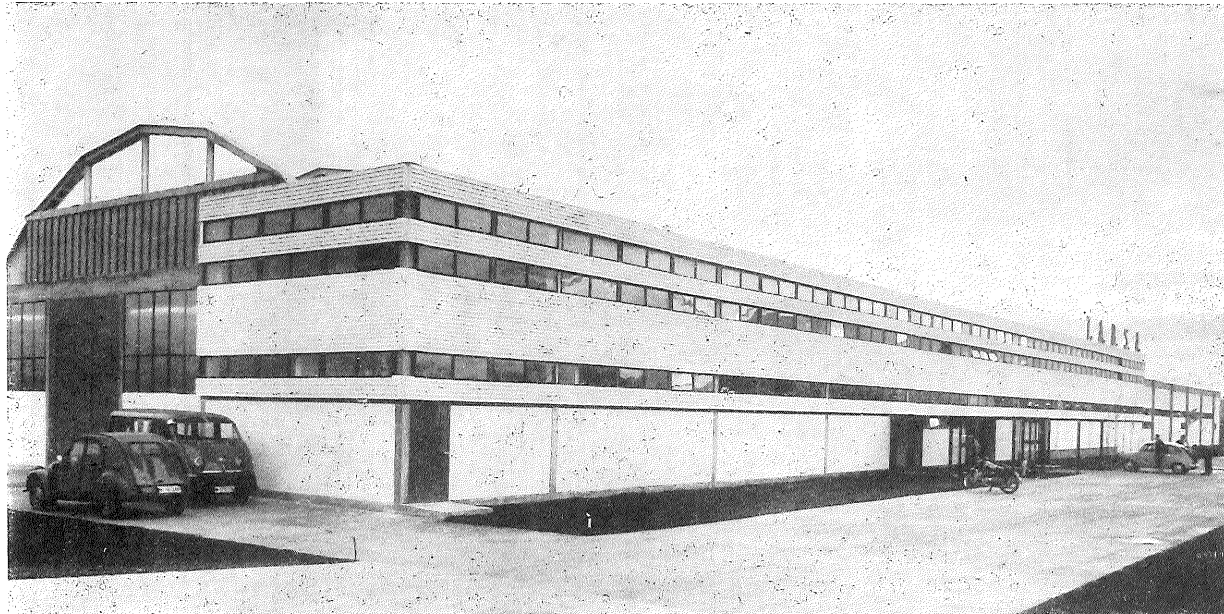
rior ha igualado tantas cosas: familia, clima, cultura, y una superior tecnología debería igualar procedimientos.» «La arquitectura, absurda, se defiende de lo razonable y en manos de nuestras libres manos lo olvida todo y se entrega a sí misma como si fuera éste su fin.» Además introduce sus preocupaciones tecnológicas en la experimentación a gran escala en el proyecto del Mar Menor, ofreciendo un camino a seguir: «Quiero disenter, e invito a la renuncia, y con un mayor optimismo que el triunfo, invito también a la meditación para la unificación.» «"Gaudís" hubo y hoy son tréboles en autopistas y grandes transportes aéreos y esfuerzos comunes de salir a otras tierras...: Que la vivienda unifamiliar, como tema, sea el tubo de ensayo, la preparación microscópica de las grandes experiencias. Otra validez es nula.» «Trabajemos en el otro común y esperemos mucho más adelante el único lícito fruto.»

Esta constante tecnológica en el pensamiento de La Sota puede seguirse casi como obsesión en sus textos, bien referida a una realidad desligada de la arquitectura, bien a los procesos de industrialización de la edificación (en unos casos muy concretos sobre la prefabricación). Los proyectos para el colegio-residencia en Orense, las viviendas para el Mar Menor, el Polideportivo de Pontevedra, son los momentos fundamentales de su producción ligada a la prefabricación en hormigón.

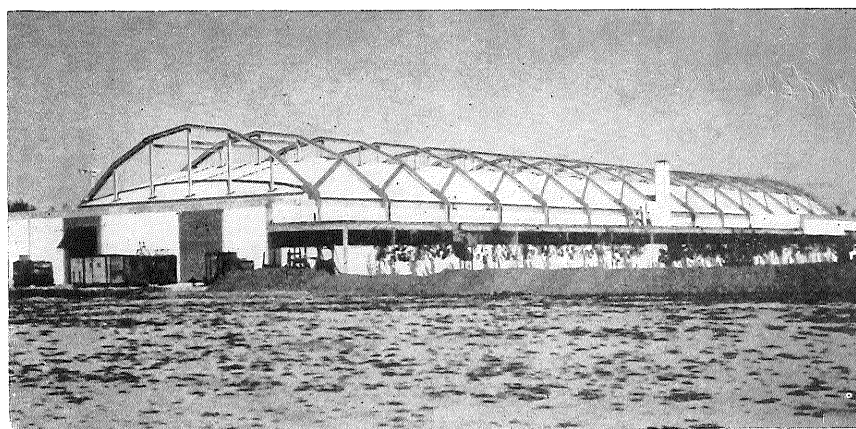
La coherencia de la evolución de la arquitectura de Alejandro de la Sota, llevada a cabo con un rigor excepcional, ha producido una serie de ejemplos de calidad suficiente como para poder pensar que su obra, al menos la que abarca los últimos quince años, pertenece por derecho propio a la historia de la arquitectura y ocupará en ella el lugar destacado que corresponde a una de las más sugerentes aportaciones espaciales, capaz de provocar en el futuro nuevos caminos.

El estudio de esta última etapa





La obra de TABSA muestra, de forma extrañamente contradictoria, dos tendencias plásticas diversas que pugnan por entenderse. La tensión que en esta obra aún perdura anticipa el container posterior precisamente en la inflexión dialéctica.



se intenta abordar desde una perspectiva compleja que pueda de algún modo explicar sus procesos y sus motivaciones, el contexto del arquitecto y los resultados más coherentes.

IV. COMPONENTES DEL ESTILO

La ética

Alejandro de la Sota no parece tomar conciencia del momento arquitectónico de posguerra con lucidez, sino que va decantando una actitud a través del «bien hacer», con las herramientas culturales y profesionales de que dispuso una generación puente. Esta actitud parece común a todos los componentes de la misma.

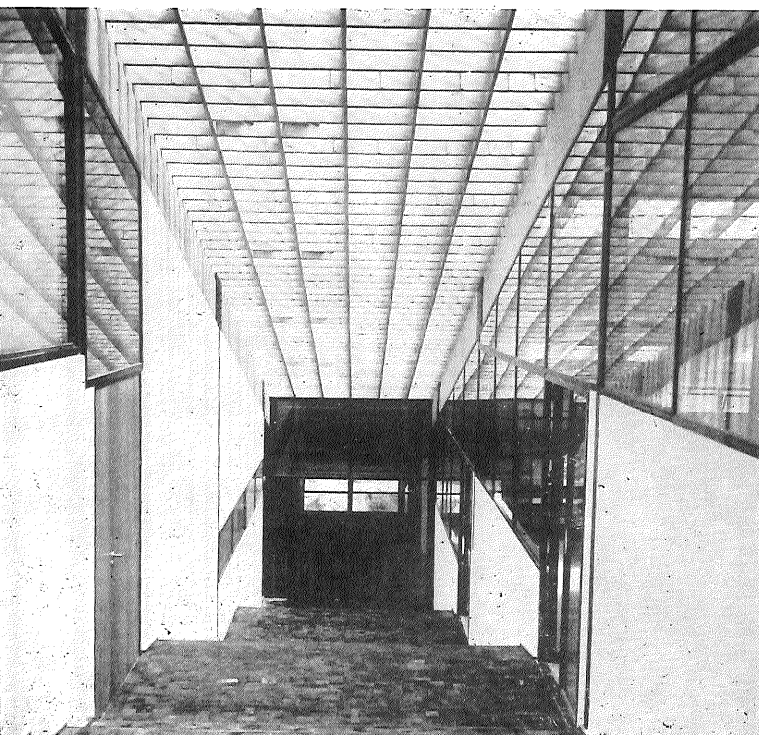
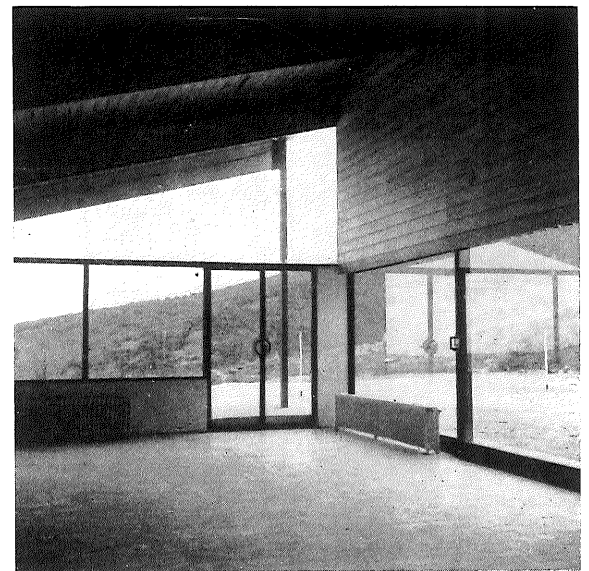
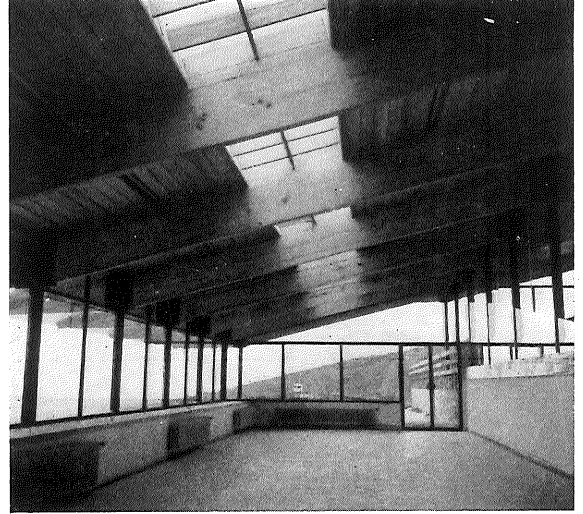
La precaria situación económica de posguerra condicionó que la práctica de la arquitectura se viera limitada a soluciones elementales. Por una parte, estos resultados de emergencia hicieron pensar que se debía a una huida consciente del triunfalismo o a la aceptación de los hechos, y, consecuentemente, que estaban basadas en una toma de postura ética. Por otra parte, el ejemplo de las arquitecturas popu-

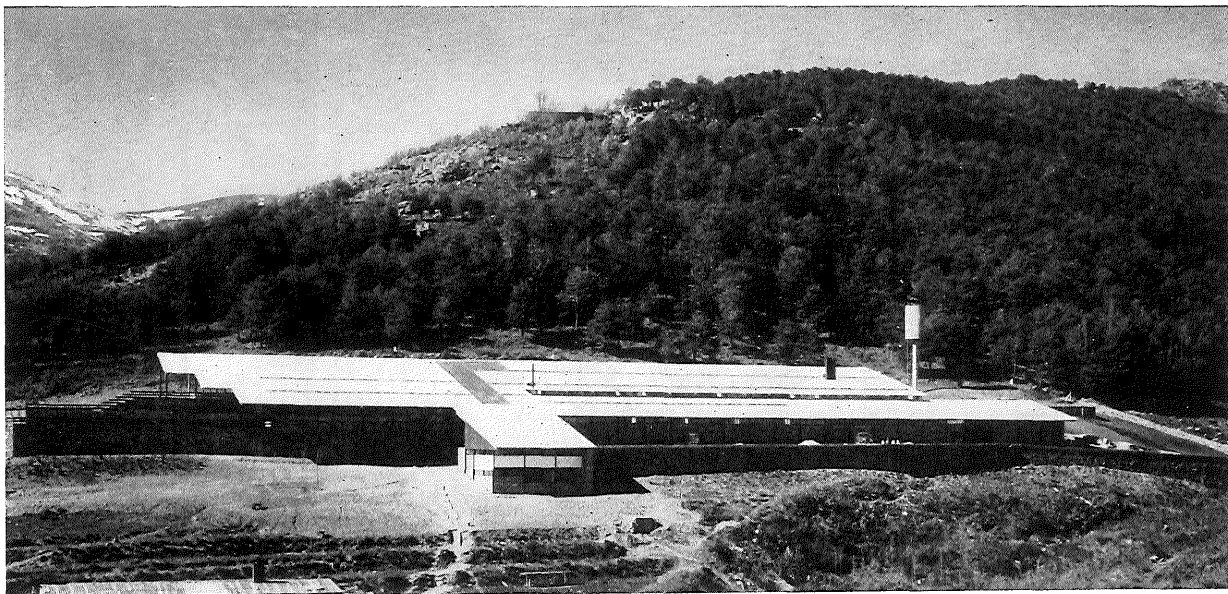
lares posibilitó el entronque con una tradición española a la «arquitectura de necesidad» practicada en esos años. La conjunción de una serie de factores, tanto económicos como de urgencia, contexto ineludible, forzó unas soluciones que conscientemente o no, estaban en el camino de la ética a través de las renunciencias a lo frívolo, a lo superfluo. Sería difícil precisar hasta qué punto esta apariencia ética respondía a una decisión intelectual, o, por el contrario, las condiciones la hicieron inevitable. Probablemente en el fondo hay una relación casi lineal entre limitaciones materiales y decisiones éticas, pero de cualquier modo, la generación de 1940 mostró, a nivel general, un tipo de preferencias que hicieron fácil su relación con la ética, y la actuación posterior de algunos miembros ratificó, por su coherencia, la impresión que produjeron en aquella su primera época de profesionalidad. Es más probable que, en muchos, el impulso inicial surgiera simplemente como rechazo de lo que sucedía, o como salida original contrapuesta a la grandilocuencia oficial, o quizá sólo la carencia de medios forzó esa realidad escueta. Pero es el hecho que se

vieron embarcados en una aventura relacionada con un tipo de decisión moralista, que más o menos les hizo responsabilizarse con una imagen, asignada por las generaciones siguientes, a la que, aun inconscientemente, intentaron asimilar su obra y su posición profesional.

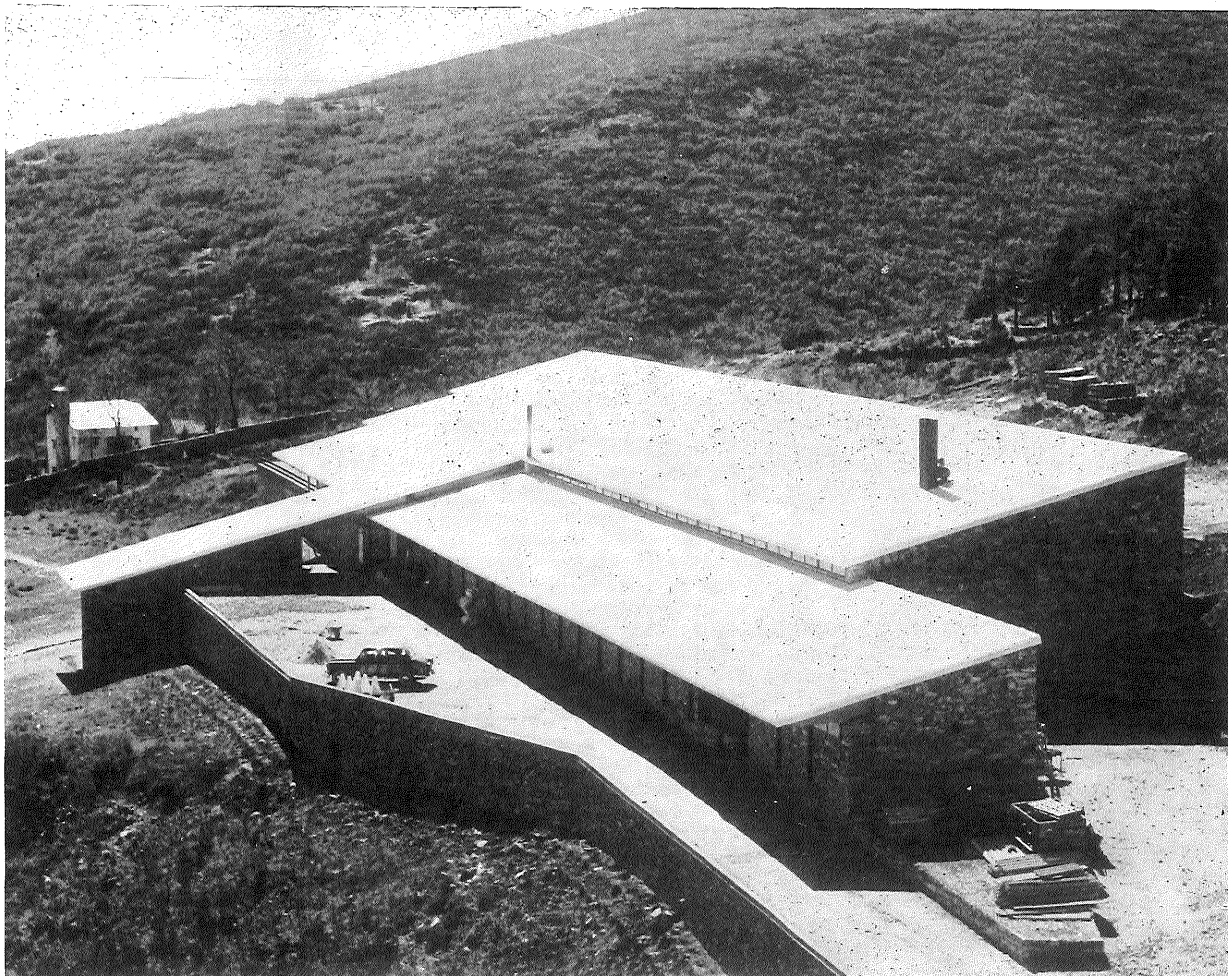
La obra de Alejandro de la Sota, fraguando lentamente en un trabajo seguro, tardó aparentemente en incorporar el lenguaje racionalista, pero fue adquiriendo, por el contrario, una asimilación coherente de la búsqueda. El descontento con la realidad arquitectónica fue firme, y encontró la arquitectura popular, la que responde a necesidades estrictas, físicas y espirituales, con medios inmediatos y artes sutilísimas, nunca gratuitas y siempre fecundas. La arquitectura de la Escuela se fue despojando de sus vestiduras menos auténticas hasta quedar cubierta tan sólo de sensibilidad.

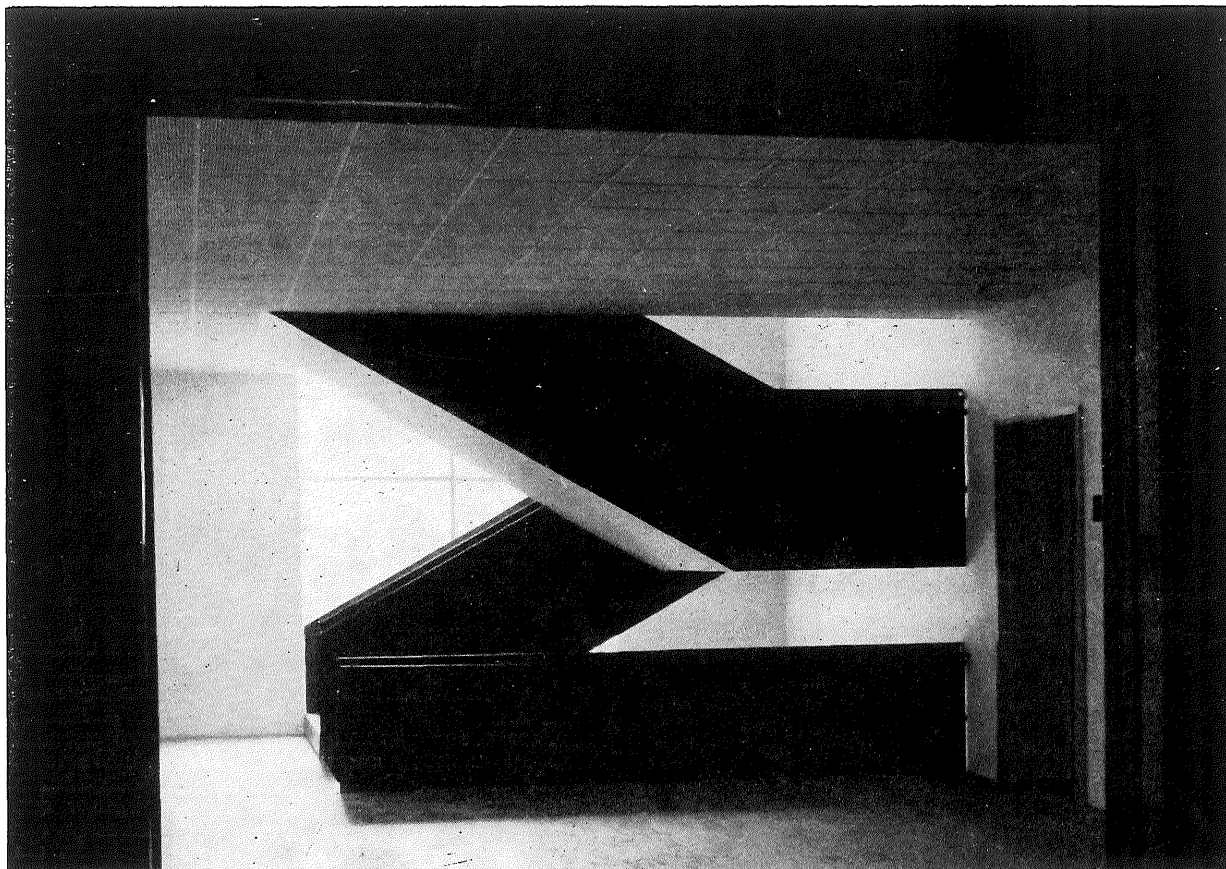
Podría decirse que si la toma de postura de la generación de 1940 es fundamentalmente ética, Alejandro de la Sota es un arquitecto que por pertenecer a ella con todas sus consecuencias, y por su posición en el dilema realidad-utopía (contradictoria en un primer análisis y coherente en profundidad), llega a





La residencia infantil de Miraflores resuelve unitariamente un programa diferenciado, utiliza inteligentemente la pendiente del terreno, creando unos bancales artificiales, se incluye en el paisaje sin mimetismos, manifiesta con claridad la estructura y el material, maneja con mucha sensibilidad la luz y, sobre todo, utiliza un envoltorio único (la cubierta) simplificado para albergar una complejidad funcional interior que anuncia el container posterior. La colaboración con Corrales y Molezún, repetida en otras ocasiones, dio un óptimo resultado en este ejemplo.





una sublimación ético-estética, que podría situarle, por la calidad de su respuesta arquitectónica, a un nivel arquetípico, que alguna vez fue intuido, llamándole «arquitecto de arquitectos».

La ética, para La Sota, juega un papel importante al menos en dos vertientes: en cuanto determinante de la coherencia en sus decisiones arquitectónicas y en cuanto que le obliga a la fidelidad a unos principios.

El cuidadoso equilibrio establecido entre ambos compromisos en la ejecutoria del arquitecto le sitúa en una posición en la que no se produce una relación biunívoca entre arquitectura y realidad, pues ésta (al menos una buena parte de ella se deja fuera de la discusión) es sustituida por un estado de cosas más o menos idealizado, suficiente para hacerla corresponder una arquitectura que podríamos llamar de «élite». Este elitismo arquitectónico, tan difícil de compaginar con la ética en su sentido generalmente aceptado, es sin embargo equidistante de lo decadente tanto como del compromiso con «lo social», y puede considerarse como un estar a salvo de tomas de posiciones circunstanciales, un saber ser fiel a principios sedimentados, y, en definitiva, una salvaguardia de la independencia de la arquitectura respecto a las presiones exteriores, lo que hace de las opiniones y decisiones del arquitecto algo formalmente ético, pues

se toman en base coherente con sus convicciones (47).

Este estar fuera de lo cotidiano, situándose con su arquitectura a unos niveles culturales poco frecuentes, no fáciles de admitir cuando la percepción (de modo amplio) está embotada (el **shock** urbano), de modo que sólo se conmueve al oír grandes alaridos en un panorama de confusión, hace que, visto desde fuera de un contexto psico-cultural apropiado, Alejandro de la Sota resulte un arquitecto de «minorías» y aristocrático en su esencia, de tal modo que pudiera ser calificada su obra de decadente y, apurando las cosas, de reaccionaria.

Pero también es cierto que situándose en otro nivel, desde dentro, su arquitectura tiene la carga polémica de planteamientos, de conceptos, de finura casi provocativa, capaz de conferirle un grado de utopía difícilmente alcanzable. Desde esta óptica se puede entrever al arquitecto De la Sota captando con una afinadísima intuición el mundo contemporáneo, transmutando una realidad no satisfactoria en la suya particular arquitectónica, provocando cambio en una a través de la propuesta en la otra; la utopía a través de la sensibilidad. Y por este lado, la propuesta utópica es signo de progresismo arquitectónico. Esta puede ser una de las dicotomías que hacen tan sugestivo el estudio de la obra de una de las figuras auténticamente importantes de nuestra arquitectu-

ra, y también una de las fuentes para entender la profundidad de su creación, equilibrada entre los dos polos: elitismo-progresismo.

Para Tafuri (48), las vanguardias no pueden plantearse el acercamiento al público, puesto que la propuesta de un modelo para la acción, el gran principio-revancha del arte de la burguesía, se basa en la interceptación de la dialéctica del **shock** propio de la relación de producción impuesta por la ciudad capitalista y la ruptura con el pasado es una condición implícita a su planteamiento.

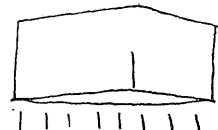
Por otra parte, la cualidad característica del comportamiento del «hombre metropolitano» de Simmel es su indiferencia ante los valores, por el que «el significado y el diverso valer de cada cosa, y en consecuencia, las propias cosas, son percibidas como no esenciales».

El diálogo resulta, pues, inviable entre la vanguardia y el hombre sin atributos, perteneciente a la mayoría silenciosa. Lo que no justifica el intento, renuncia en muchos casos, de separar propuestas técnicas de fines cognoscitivos. Intento que es responsable en gran medida de las contradicciones implícitas en el Movimiento Moderno.

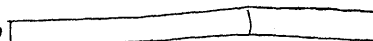
La imposibilidad de diálogo entre la vanguardia, que propone la destrucción del objeto y su sustitución por el proceso, y la exasperación del objeto propuesto, por los eclecticismos, que actúan «desde» posiciones menos avanzadas,

Gobierno Civil - Proceso para su estudio en el caso concreto de Tarragona.

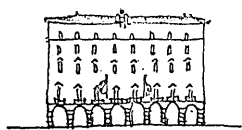
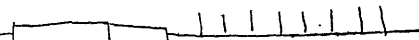
VIVIENDAS IMPORTANTES



Gobierno

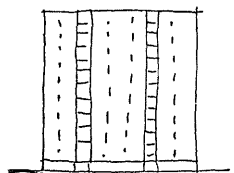


VIVIENDAS SECUNDARIAS

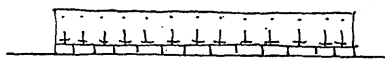


En principio, todo lo edificio de Gobierno Civil, lo recuerda uno así. -

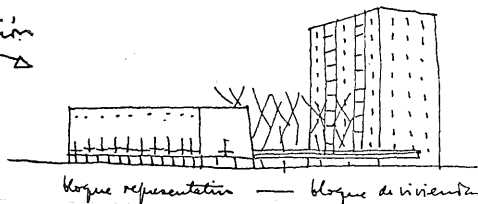
Y un bloque para viviendas así ->



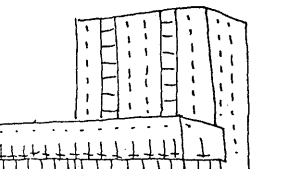
Un bloque representativo me lo imagino horizontal



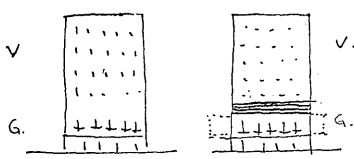
Vivienda representación y viviendas o mas



el programa de C. de Tarragona grande el volumen de viviendas - 5 -

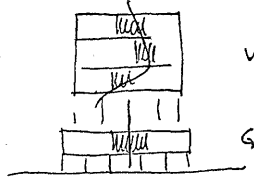
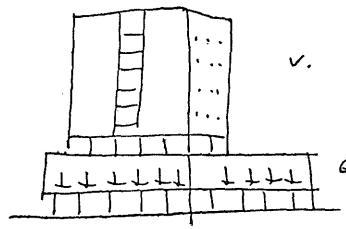


Las ordenanzas de Tarragona obligan a una altura en fachada principal que fuerza a traer a ella las viviendas

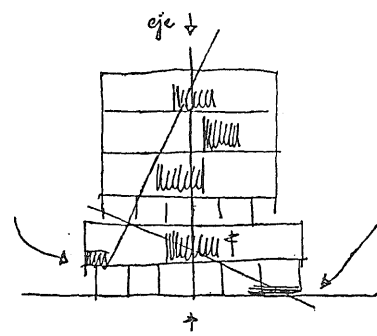


Se piensa en reparar, cortar, volúmenes...

... y el edificio puede descomponerse así ya que, aquí la cuestión, todo el "Gobierno Civil", entra en una sola planta montados los volúmenes nos resulta ->



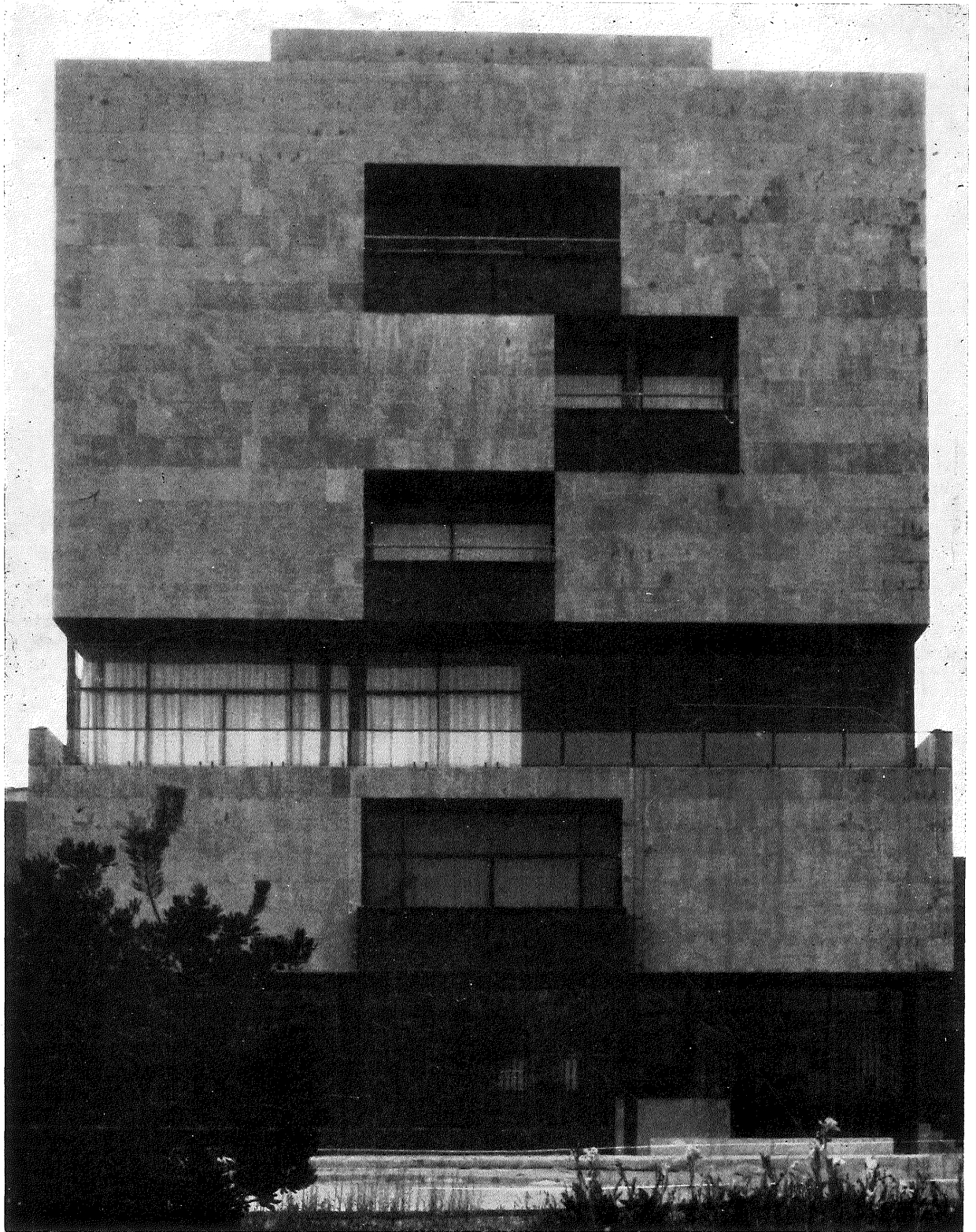
Queramos eje en G.C. y se rompe en volúmenes de viviendas - cuestión de jerarquías en fachada - Se melne al equilibrio de composición, eq. potencial, en menor elemento: escalas, bandera, banco



En resumen: un G.C. hoy es, en volúmenes, mas que un G.C. propiamente dicho, residencia jerárquica (con palacete) con planta de oficinas oficiales. - En él tiene importancia el balcón del despacho del Gobernador. -

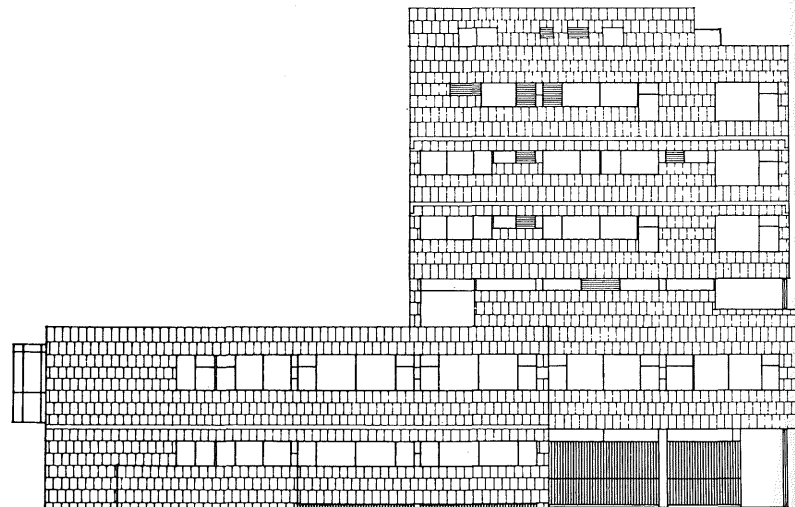
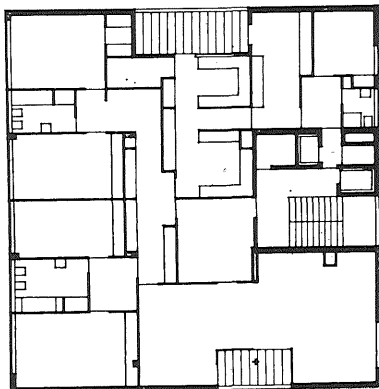
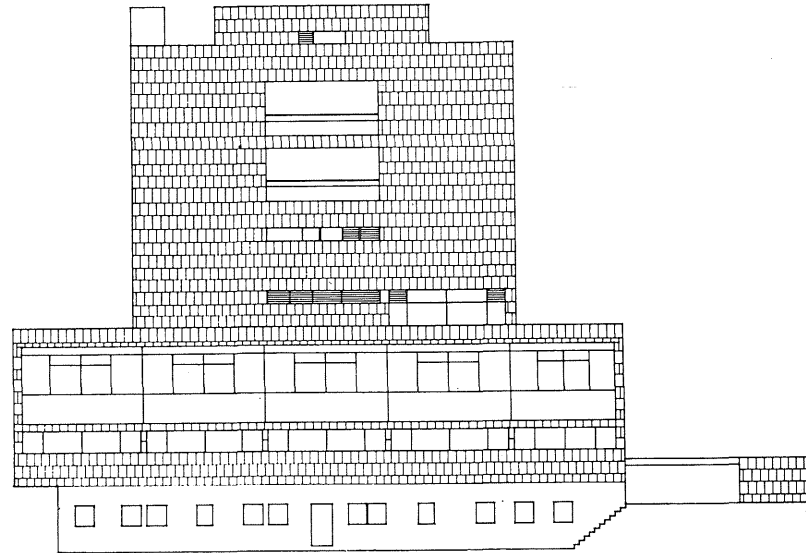
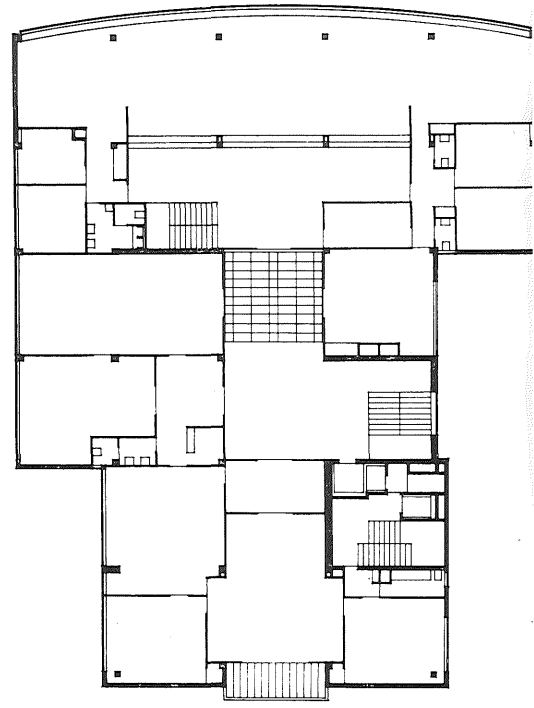
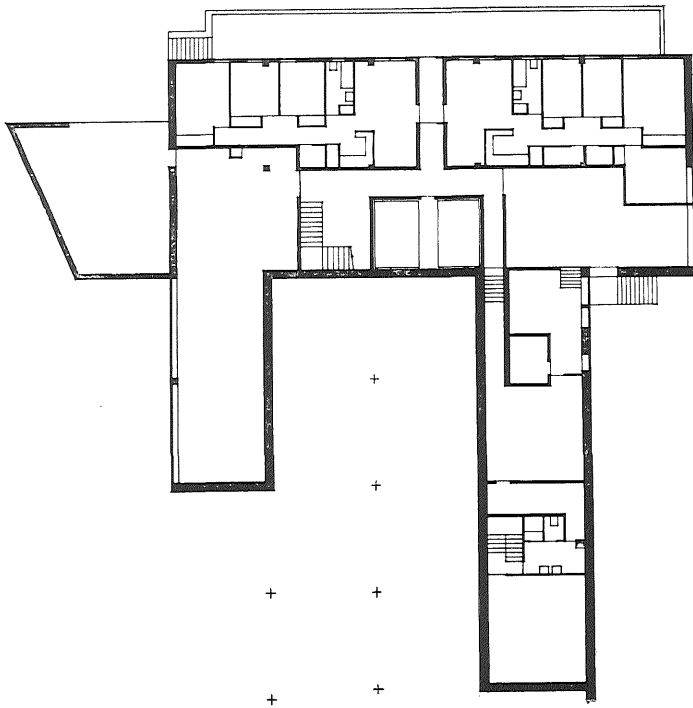
El obligar las ordenanzas de Tarragona al empleo de la piedra en fachadas nos lleva (a mi por lo menos) a unas formas como las del Anteproyecto que recuerdan humildemente las de Gropius o Pörsner de hace años ... y es que la piedra pesa y sus formas son mas estables.

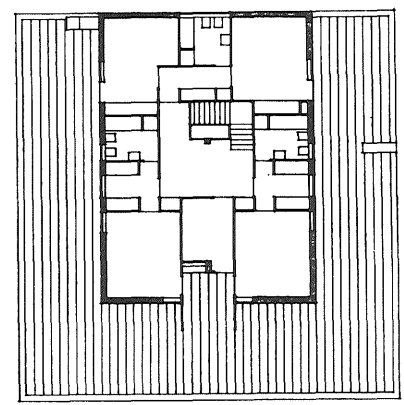
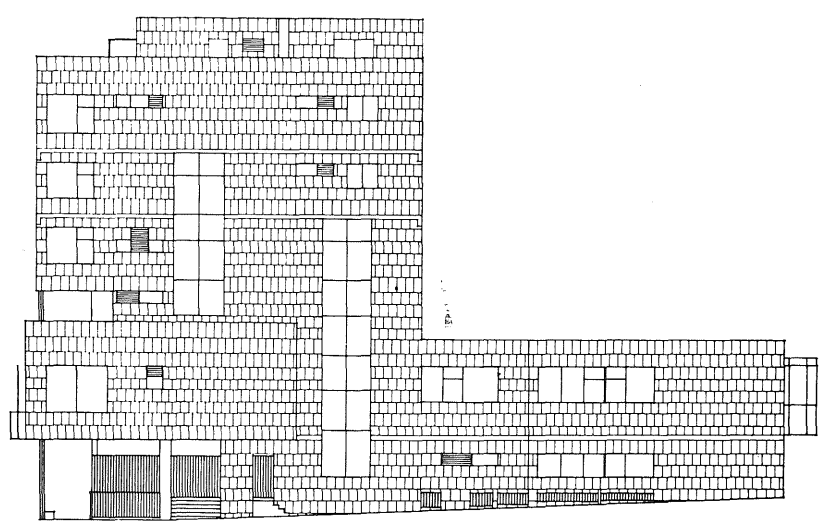
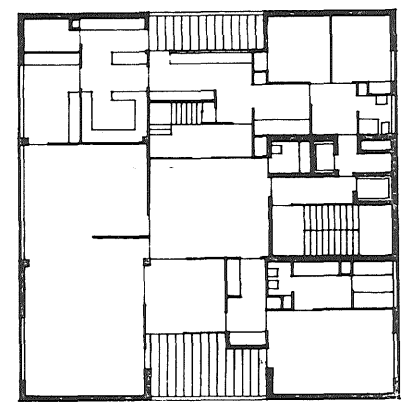
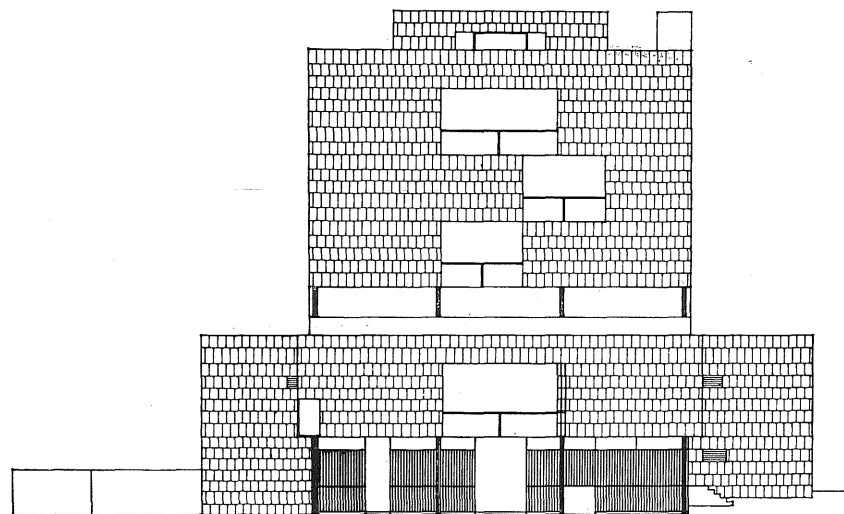
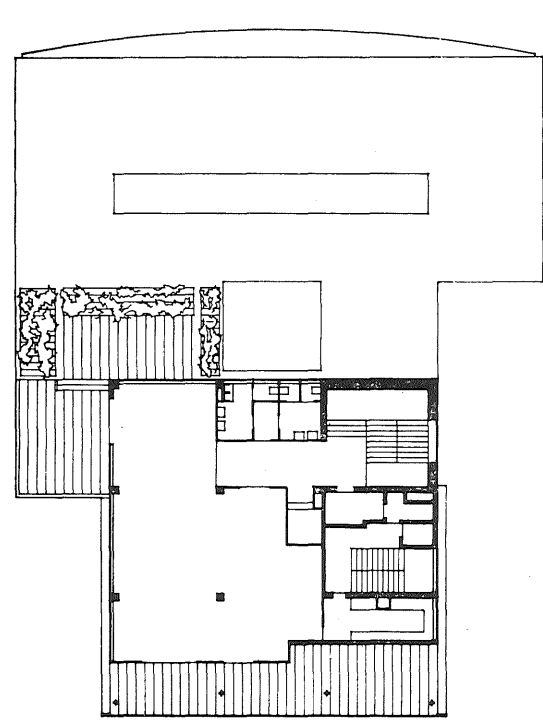
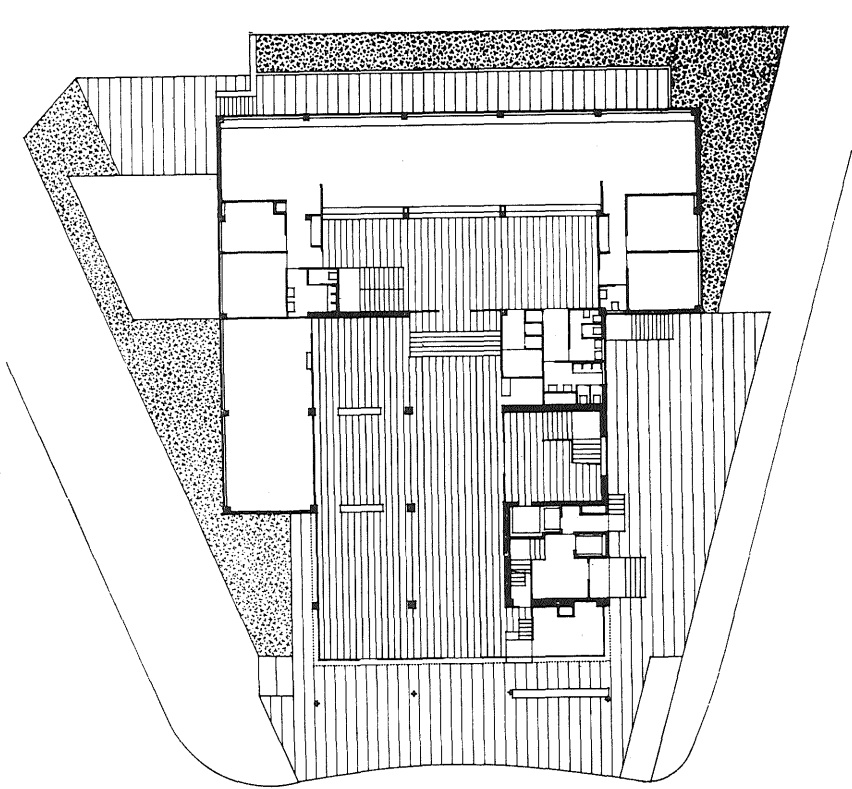
En la página opuesta puede advertirse el importante valor plástico que puede adquirir la escalera en el Gobierno Civil de Tarragona, no lejano a los decorados expresionistas de Appia. El conjunto de esta obra alcanza un nivel no igualado en la producción de Sota en cuanto a expresión y proximidad a lo más válido del Movimiento Moderno. En cuanto al método compositivo seguido por el arquitecto en líneas generales, recogido en esta misma página, recuerda claramente la descripción de Sullivan del rascacielos de oficinas y, más próximo a nosotros, el método que Coderch denominaba «del comisario Maigret» aludiendo al propio. La claridad conceptual del planteamiento ha sido conservada en los mínimos detalles gracias a un diseño coherente llevado a sus últimas consecuencias.



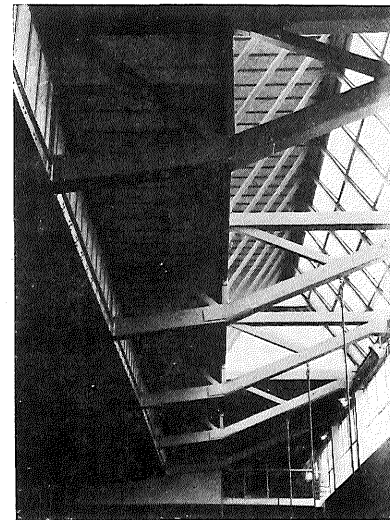
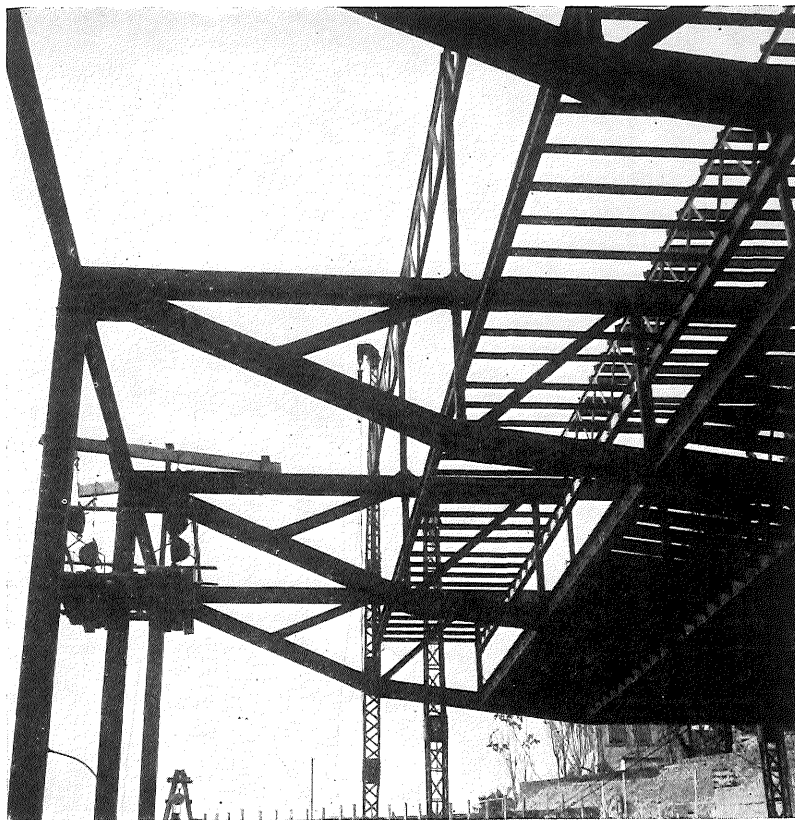


La propuesta del Gobierno Civil de Tarragona representa en la arquitectura de Alejandro de la Sota un momento de difícil superación. La maestría con que resuelve el edificio unitario representativo y jerárquico convierten a esta obra en su más clásico ejemplo. La dignidad que impone, la proporción absolutamente magistral, la entonación cromática, la sutileza del empleo de los materiales, la disposición de huecos, el tratamiento de las superficies, el uso del hueco y del macizo, los ritmos, el reflejo del cristal, la nitidez del corte de las aristas, todo, está resuelto con una naturalidad que por otra parte es aparente y oculta un elaborado proceso de diseño, complejo y ambiguo incluso en el despiece de la piedra y sus cambios de tono que ocultan hasta los forjados y alturas de piso.





Alzados y plantas del Gobierno Civil de Tarragona



«Arquitectura estructural desnuda» llamó Sota en alguna ocasión a esta obra. La sublimación poética de la estructura, la evidencia del uso y la sorprendente atmósfera conseguida con la utilización de la luz confirman en esta obra la plena madurez del arquitecto.

se resuelve por las contradicciones implícitas en la realidad urbana. Realidad que, exaltada por su complejidad formal, es disimulada por actitudes artísticas que se sitúan en retaguardia y renuncian a resolver satisfactoriamente sus contradicciones intrínsecas, optando por la persuasión a través de los valores lúdicos inexplorados propuestos por las nuevas ideologías urbanas. Las propuestas tendentes a la adquisición de un papel persuasor en vez de operativo por la actividad artística son lúcidamente interpretadas por Tafuri, al advertir el papel que se reserva en la sublimación de la crisis y ambigüedad que conforman las estructuras de la ciudad actual.

En este mismo sentido, la crisis de la función ideológica de la arquitectura, se manifiesta en la neurosis, por parte de la clase arquitectónica, ante el descubrimiento de su ocaso como ideólogos activos y el fin previsible de su «profesionalidad». Lo que plantea como final Tafuri: «La búsqueda de una alternativa que no salga fuera de las estructuras que condicionan el carácter mixtificado del proyecto es una evidente contradicción».

La elección ética fundamental en la arquitectura de Alejandro de la Sota, creo que es la de comprometerse exclusivamente con la arquitectura, eludiendo las trampas sutiles de las nuevas ideologías como substitutivos de la calidad. Este rigor en la exigencia a sí mismo de niveles de calidad arquitectónica, esta ética, le hacen aparecer como arquitecto difícil para los

que quieren fáciles referencias de situación. Su opción ética se basa en el rigor y la coherencia, que le alejan de los compromisos cuando éstos no están con la calidad que exige a su arquitectura. Bien se deba su posición ética a un elitismo o un progresismo, o al equilibrio contradictorio entre ambas tendencias contrapuestas, puede asegurarse que la imagen de una arquitectura ética tiene en La Sota, en opinión de algunos críticos (49) una de sus figuras más claras, aunque no se presente a una ética en virtud de unos principios a priori inmutables y comprometidos sino más bien en base a unas fuerzas opuestas que el arquitecto equilibra gracias a su intuición. El resultado de este equilibrio es ético y trasciende por su sensibilidad a una estética propia.

Tradición y utopía tecnológica

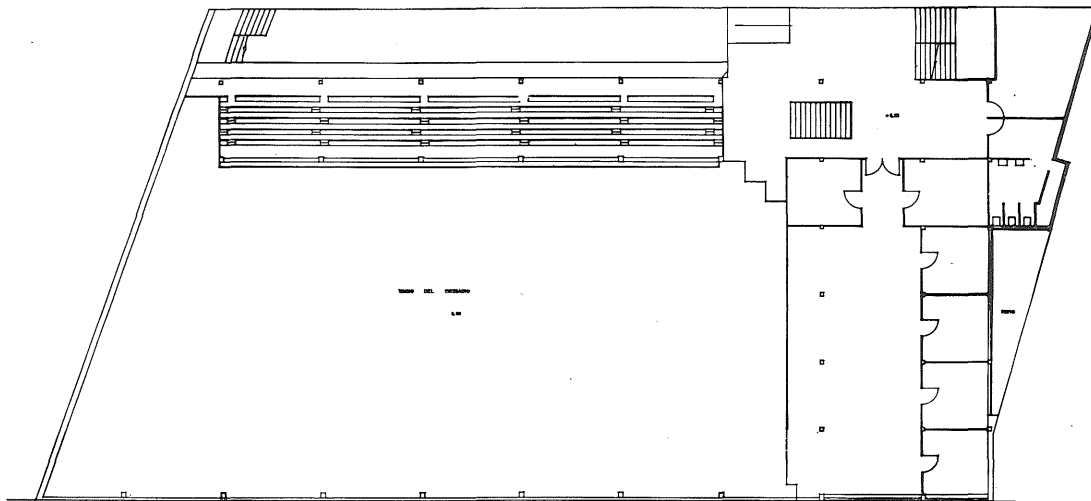
La generación de Sota, Cabrero, Fisac, Coderch, se enfrentó al problema de la cultura y de la tradición de un modo muy singular. De suerte que en un principio, al no estar aún definidas las posiciones personales en relación a estos problemas fundamentales, las presiones tremendas que las circunstancias externas impusieron hicieron aparecer como toma de partido generalizado lo que probablemente no era sino una imposibilidad de opción. Aquel clima de los principios inalterables, de los ideales sublimados, de la paralización histórica, llevó a las formas archi-

tectónicas más empobrecidas de nuestra historia contemporánea.

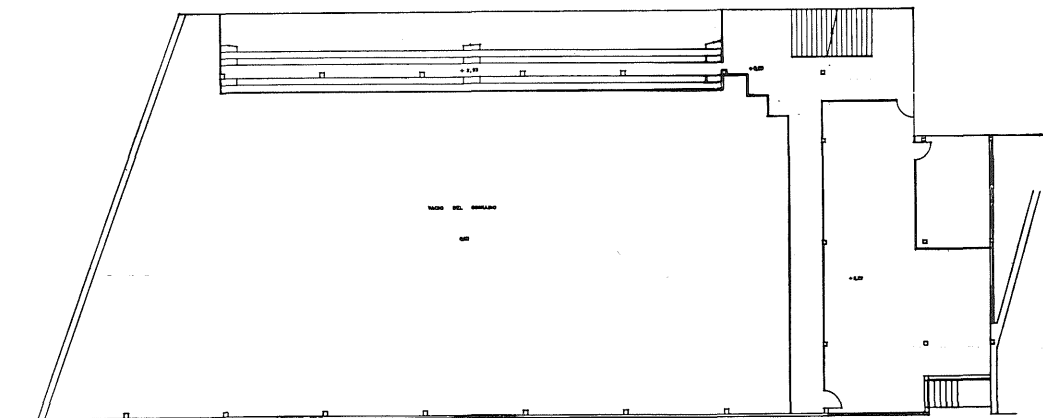
La generación de 1940 se encontró sumida en una corriente que ocultó su propia expresividad. Se ha comentado con frecuencia su lucha contra corriente. Quizá sea más correcto pensar que la fuerza que impulsó los ideales se diluyó, que los errores se hicieron insostenibles y que poco a poco el ambiente dejó de ser hostil, y, consecuentemente, los jóvenes se vieron libres, con capacidad y posibilidades de expresión tras el letargo de posguerra. Los nuevos profesionales no estaban ya tan mediatizados por la tragedia y se pudo producir un frente, aunque sumamente diversificado en su fondo, capaz de dar coherencia a varias generaciones.

La cultura y la tradición de los primeros años, más o menos impuesta, aunque fue renovada y puesta al día, dejó en esta generación del 40 una huella decisiva. Cultura era sinónimo de Siglo de Oro idealizado, tan distinto de la realidad analfabeta. Quizá es en esta separación primera entre ideal y realidad donde reside parte del escapismo relativo de la generación. Cada componente se realizó según sus cualidades, y aunque existen detalles significativos a nivel del grupo (la ética ya tratada), nada más lejano a ello en la realidad que la actuación arquitectónica de un grupo de personalidades dispares y sumamente individualizadas, como corresponde a una situación exterior tensa, que fuerza las salidas en la interiorización.

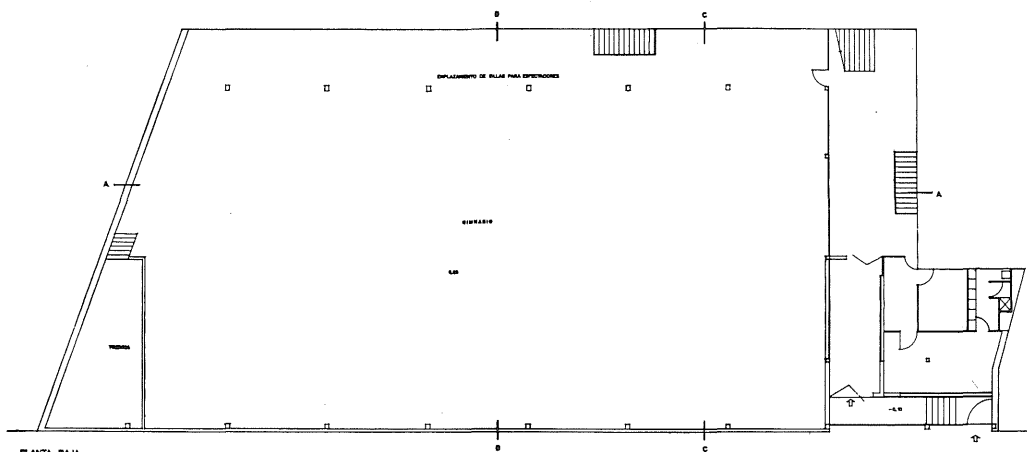




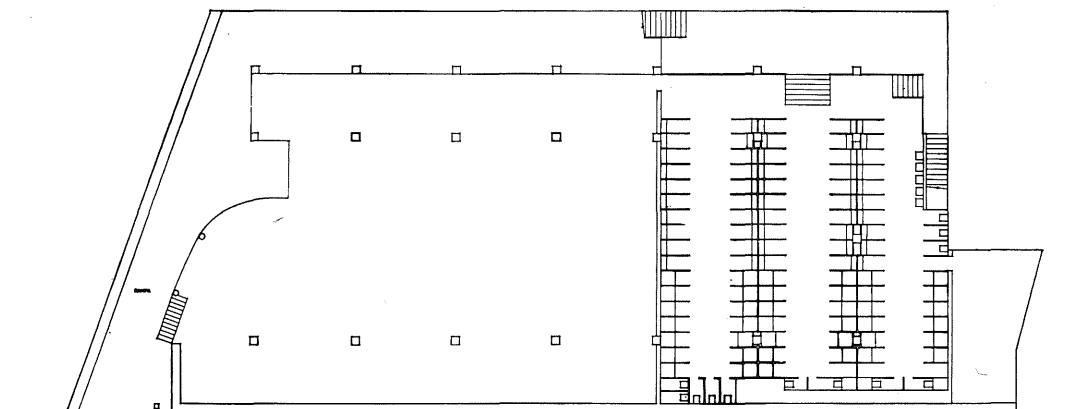
PLANTA SEGUNDA



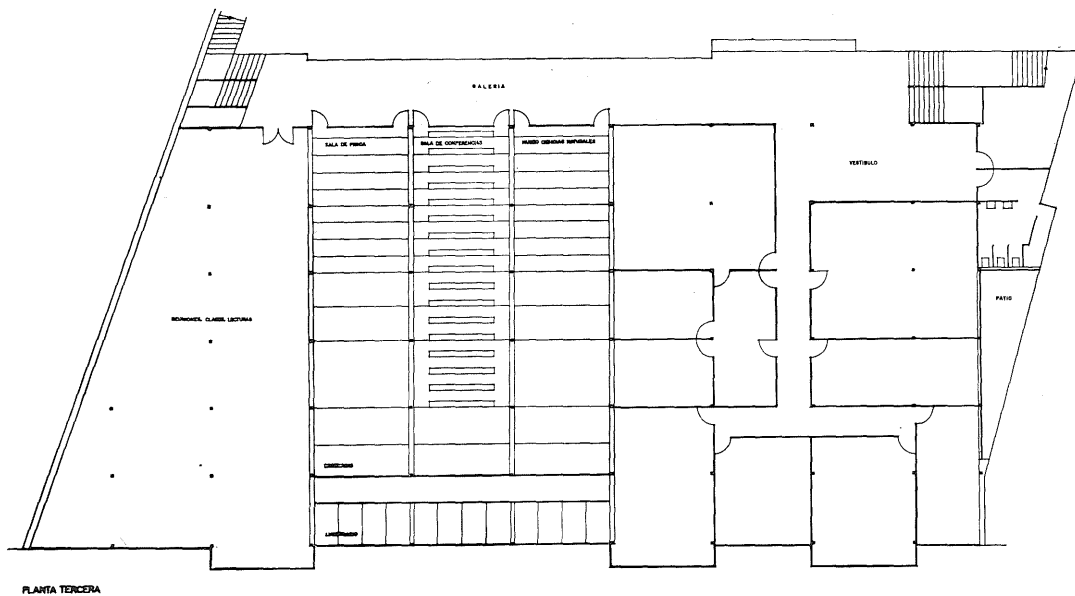
PLANTA PRIMERA



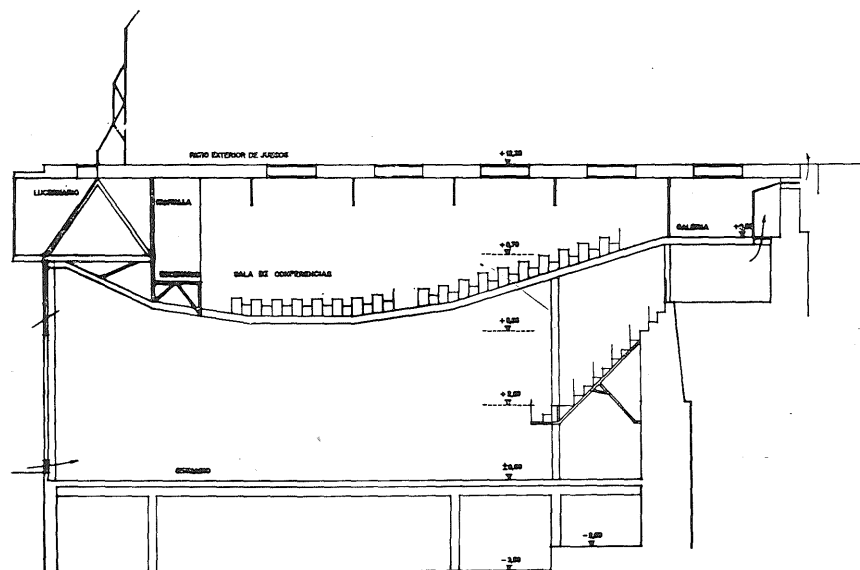
PLANTA BAJA
CORRADORIO



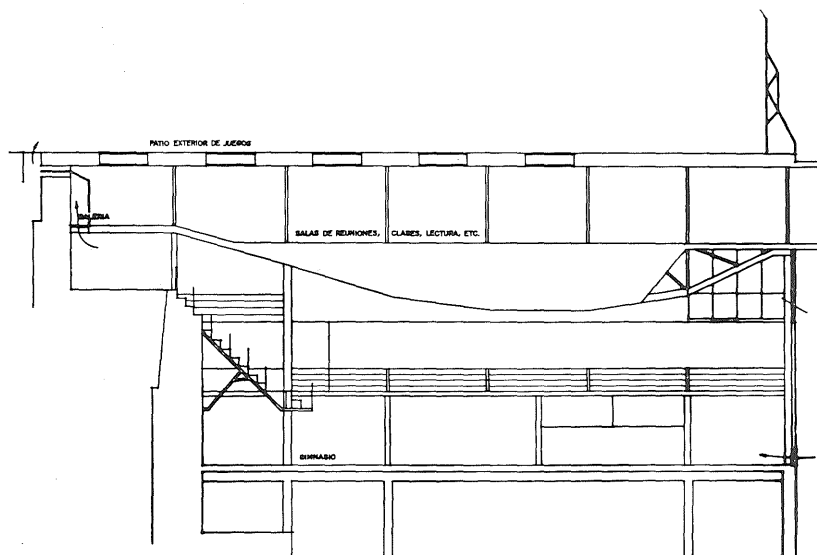
PLANTA DE SEMISOTANO



PLANTA TERCERA



SECCION BB



SECCION CC

Plantas y secciones del gimnasio del Colegio de Maravillas. El absoluto dominio espacial y la compacidad lograda en unas circunstancias difíciles de superar en cuanto a situación, desniveles, aprovechamiento y programa, han identificado a Sota, tópicamente, como el autor del gimnasio.

Así podríamos decir que la componente cultural es de salida traumatizante a nivel de generación y que las limitaciones son mayores a todas luces que las posibilidades.

Las limitaciones en este sentido pueden resumirse así: primero, la conexión con la realidad para el grupo se rompe casi sin remedio; segundo, un retraso apreciable en el desarrollo de sus ideas; tercero, una rotura en la continuidad de su evolución; cuarto, una tendencia a la subjetivación de los planteamientos derivados de un aprendizaje unilateral; quinto, una cierta ingenuidad o infantilización en las propuestas, que adolecen de simplicidad con frecuencia; sexto, una incapacidad crítica y de asimilación de las nuevas corrientes, que en definitiva dan una apariencia ética a lo que quizá sea una imposibilidad de ejercer la capacidad de decisión o la nula intuición para opciones contradictorias.

Sólo a finales de la década del 40 comienza a entreverse en camino de cierta validez para la generación, que llevará a cada uno de sus miembros a la definición más o menos concreta de una poética.

Hay una serie de circunstancias culturales que condicionan el desarrollo de la arquitectura de Alejandro de la Sota, diferenciándola con un sello propio de la obra de otros compañeros de promoción y singularizándola en el panorama español.

La sensibilidad del arquitecto, ya aludida en anteriores ocasiones, tiene una capacidad especialísima de manifestación en el campo de la cultura musical. Una práctica continuada y educada en un acoplamiento riguroso a la necesidad del conjunto, comenzada de niño cantor en Pontevedra, seguida en el conocimiento directo, como intérprete de piano, de los clásicos y, en definitiva, como inteligente escucha de la música. Esta cultura musical merece unas consideraciones porque es significativa en su obra de diversas maneras. En primer lugar, en un concepto del espacio que es esencialmente musical. En segundo lugar, la tendencia a ajustarse a un orden preestablecido, a seguir una norma. En tercero, la afición al «tema» y su desarrollo de diversas maneras, la búsqueda de variaciones (50). Además de ayudar en determinados aspectos a definir un estilo. La afición sería a la música tiene una serie de consecuencias que pueden destacarse: fuerza a la abstracción, a la sutileza de las tonalidades y al rigor en la medida del tiempo y del espacio. Todos estos aspectos, educados en la música, producen una fácil sensibilización para lo sutil, para lo trascendente, que se traduce en cualidades específicas en la arquitectura de Alejandro de la Sota. Y además, debido a sus preferencias musicales, a conseguirlo con una enorme economía de medios, basando los efectos en la sutileza de las alteraciones y en la

sencillez de la estructura, pero también en la complejidad de las relaciones.

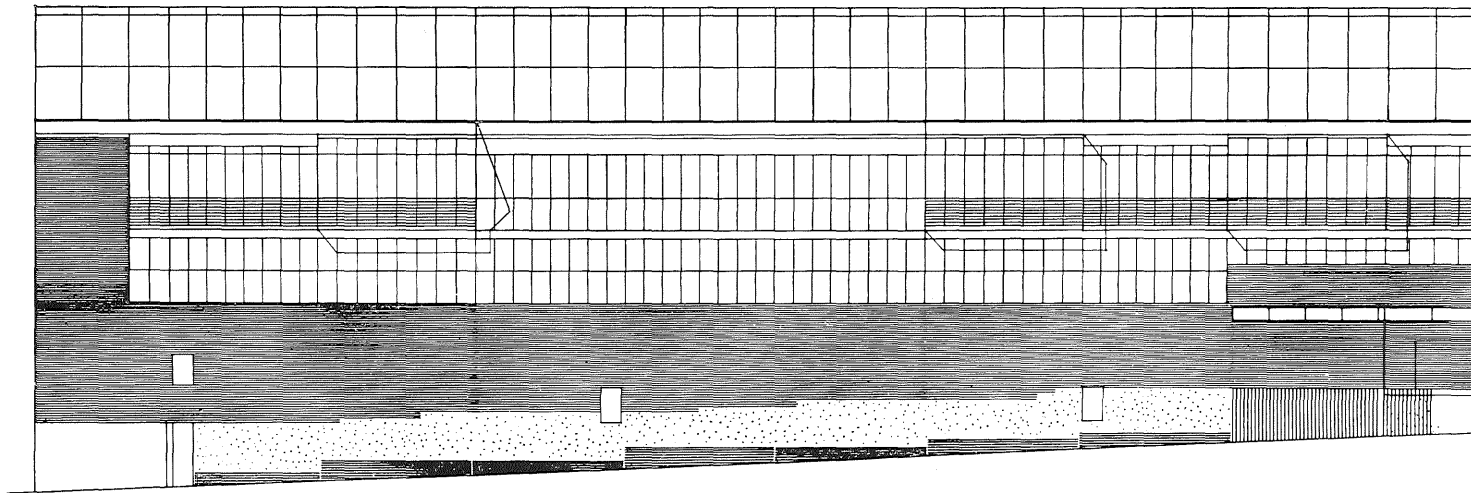
Pero puede seguirse otra posibilidad, que centra en parte la contradicción elitismo-progresismo antes señalada, y es la posibilidad que, por abstracción, procura la música a la creación de un mundo pleno poco vinculado a la realidad (la música como tal, fuera de contexto). Si relacionamos esta característica con el equivalente escapismo teórico de la generación del 40, tendremos que en el caso de La Sota se produce un puente entre el contexto y la arquitectura, formado por la música, que sensibiliza la realidad, la abstrae y produce un equivalente ético-estético en la arquitectura, que resulta elitista por fuerza del camino recorrido, y por realizar un salto sobre algunos aspectos de la realidad, se producen contradicciones entre el progresismo de la propuesta arquitectónica de La Sota (relacionada con el contexto ideal creado por el arquitecto) y aquella realidad marginada. Estas contradicciones favorecen, aun sin pretenderlo, el que la propuesta incida sobre la realidad, al menos como comparación de otra más válida, ideal, a la que se refiere, lo que en definitiva y paradójicamente confiere a su obra caracteres utópicos en sentido estricto.

Por otra parte, la obra de La Sota es uno de los ejemplos más claros de arquitectura de autor. Tiene para ello todas las características necesarias, y entre ellas, la fundamental del estilo. Otra contradicción que se establece, paralela a la de elitismo-progresismo, es esta de una voluntad ético-estética de anonimato junto con la singularidad que impone la selectividad del estilo. El compromiso se resuelve por medio de un equilibrio que modera lo singular hasta límites de integración en un contexto idealizado y que eleva lo anónimo a lo esencial. En un sentido interviene el mito evasivo tecnológico, el servicio eficaz, y en el otro, la profundidad, intuición y trascendencia conferida al «paisaje» (cultura y **habitat**).

Debe incluirse aquí una observación referente al lugar de procedencia de Alejandro de la Sota, Galicia. En otra ocasión (51) hice notar una serie de características de la arquitectura gallega tradicional que se reflejaban en la obra de algunos arquitectos jóvenes que operan en aquella región, al tiempo que identificaba la influencia que, bien directamente por su magisterio o por la obra, sobre ellos tenía De la Sota. Señalaba como principales características de «lo gallego» la relación con el retorno, los ritmos espaciales, la subordinación de las partes al todo, el sentido del módulo, la búsqueda de la unidad. Las citadas características se dan en la arquitectura de La Sota por la doble vía de la tradición gallega y de su formación (musical fundamentalmente) y además por una influencia estética que le

lleva al desarrollo de un tema abstracto que da unidad a las obras y encuentra la variedad a través de las modificaciones, que se realiza mediante la alteración sutil de un orden previo. En todas estas constantes de la tradición gallega subyace un común denominador derivado de la especial relación del hombre gallego con su entorno; el panteísmo y la simpatía son fuerzas antagónicas que producen un admirable equilibrio de propiciación de las fuerzas naturales y de remodelación del territorio para el mejor aprovechamiento de un auténtico **habitat** natural y artificial, de adaptación y reforma; este común denominador es el anonimato como voluntad de forma, llevado a cabo a través de generaciones con una calidad estética implícita en clima, topografía y carácter: la sutileza. Abundando certeramente en este concepto del anonimato, Baltar (52) apuntaba que la arquitectura actual (una determinada producción) gallega se basaba en el rigor y estaba muy de acuerdo con los condicionamientos regionales. «Sin formalismo, muy coherente y siempre como idea en la evolución». Es esta nota de la idea en evolución lo que más me interesa en relación a la tradición que de esta manera se vivifica. Nunca la tradición ha sido formalmente estática, sino dinámica. La remodelación continua, tejer y destejer, de las formas anteriores, su «rediseño» continuo, han dado ese respeto y falta de respeto tan característicos, que no anula por la dictadura de las normas de «estilo» la expresión de las generaciones, sino que las ampara en ese anonimato obtenido por «inclusión» que ha dado un sello particular de inacabado, de «haciéndose» el entorno gallego más válido.

Y este especial sentido de anonimato se da en la arquitectura elaborada y reelaborada de Alejandro de la Sota de un modo natural, sirviéndola para establecer un nexo arquitectónico entre la tradición y el futuro. Alejandro de la Sota no reelaboró plenamente las constantes de lo gallego hasta que asimiló, como ninguno de su generación, las cualidades esenciales del racionalismo ortodoxo. Naturalmente que no produjo nunca una arquitectura estrictamente racionalista, porque su intuición le impidió limitarse a la copia, pero en ella encontró la base cierta que explicó la tradición salvando ese obstáculo del contexto de un modo coherente, para una propuesta válida. Curiosamente le influyó la complejidad de un Klee, y los formalismos «cubistas», las descomposiciones volumétricas, dejaron paso a ciertas ambigüedades de material y espaciales que hacían simple y compleja a la mejor arquitectura de Gropius, Mies, Loos y, en general, a buena parte de la arquitectura «anónima» del centro de Europa de los años 20 y 30. El entendimiento de esta arquitectura, su interiorización, creo que ha



La resolución de una fachada larga y en desnivel está lograda felizmente en base a su contención expresiva, a una rigurosa interpretación del módulo, del ritmo, de las relaciones formales y una sabiduría total en el empleo de los materiales constructivos.

configurado la misión de Alejandro de la Sota en su aspecto didáctico. Su influencia en la Escuela de Madrid es absolutamente notable, y puede esquematizarse en el intento de «liberar» al alumno de todas las trabas a su libertad creadora, en la asimilación posterior de la arquitectura aludida y en el ejemplo de su propia obra como sensibilización de lo aprendido y lo intuitivo. De este modo, si se tiene en cuenta que hay grandes áreas de realismo entre el alumnado y su contexto, Alejandro de la Sota fue también un maestro de minorías.

La enseñanza tiene, además, un papel formativo y deformativo en quien la ejerce; si por una parte mantiene al profesor activo y sensible ante los problemas de las nuevas generaciones (otras veces, por el contrario, hace que se oponga a ellos de modo sistemático) obligándole al estudio continuo, por otro lado le fuerza a dar testimonio de sí mismo, bien por la ayuda al alumno o por el ejemplo de la propia obra. De este modo las explicaciones pueden convertirse en un aprendizaje mutuo y en una toma de posturas por exigencias propias o de los alumnos, lo que impone una ética y una coherencia entre obra y teoría. En todos los que han impartido la enseñanza seriamente puede notarse la observación de una propia normativa que ha redundado en la decantación del propio estilo y la influencia de este ejercicio les ha llevado con frecuencia a un cierto didactismo en su obra por transposición de las cualidades que debe (según ellos) tener un proyecto y a la explicación del resultado en base a la elección de los parámetros de referencia, es decir, al propio contexto.

Alejandro de la Sota no es excepción en este sentido, aunque pocos como él han sabido huir de la deformación *a priori* del alumno,

propia de quienes han elegido un camino, en muchos casos inconscientemente, de proyección del yo y sus frustraciones (53). Gran parte de este efecto se debe, por un lado, a un mecanismo de inhibición propio de su elitismo, y por otro la de su propia arquitectura, que, por anónima, no atrae hacia ella al enorme grupo de estudiantes que ven en el proyecto una herramienta de compensación con la que liberar sus conibiciones expresivas. El hecho de no responder tampoco el contexto en que Alejandro de la Sota sitúa a su arquitectura a necesidades de agresividad generacional, política o fisiológica que empuja a casi todos los jóvenes, hace que esos parámetros sean rechazados como vehiculos inadecuados a sus pretensiones.

La trascendencia que surge de la enseñanza como resultado natural si se liga a la historia por una tradición viva, o una cultura válida, hace que la obra se continúe más allá de uno mismo del modo más coherente: como hito en un camino. La propuesta de un modelo arquitectónico presenta en el caso de La Sota aspectos interesantes en su relación con el sistema social.

Por una parte tenemos el respeto a lo establecido, que como mínimo lleva a la convivencia, pero que debido a la asimilación de la tradición produce obras vivas. A este respecto ayuda de manera importante su búsqueda del anonimato como forma expresiva y también esa cualidad elitista que, unida a lo anterior, produce un comportamiento de aceptación y testimonio mediante la sutil adaptación de lo cotidiano a un especial modo de juzgar (54), que en su caso se desliza hacia un intento de modificación más que de imposición, actuando sobre lo más cotidiano, lo menos representativo, haciendo notar lo que no se suele cuidar y

«descuidando», aquello que se espera ver destacar. De este modo, por el cambio de escala de los valores aceptados, produce una situación de cierta tensión que se realiza a través de la acentuación de las contradicciones por medio de la insinuación y las modificaciones.

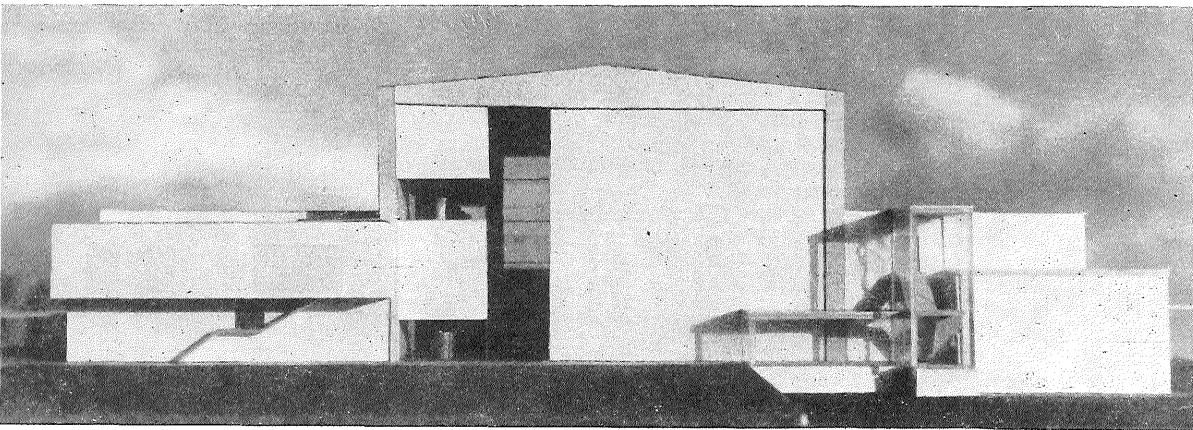
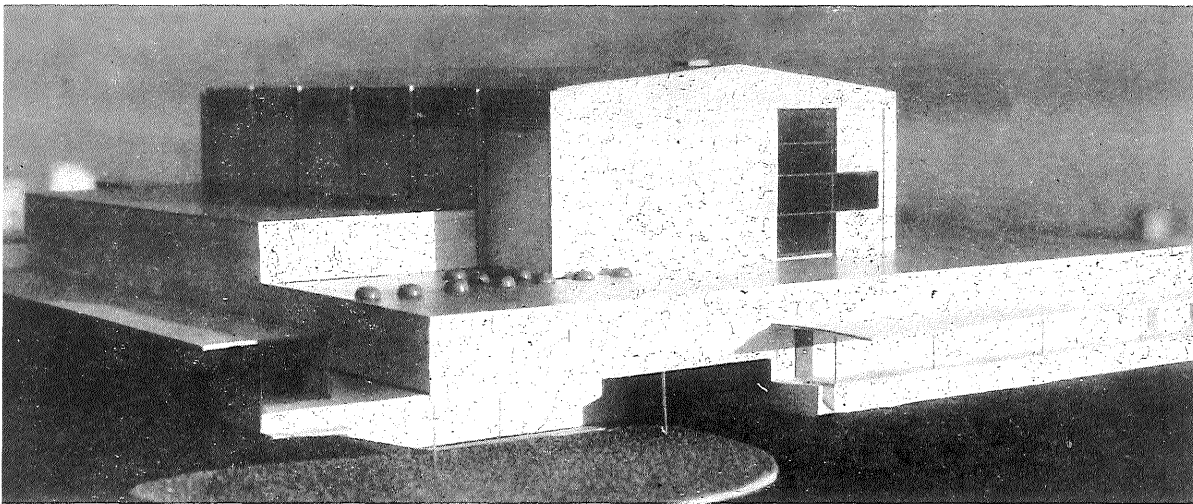
Puede observarse también a través de su producción un afán de servicio realmente importante. Al pensar que una arquitectura difícil (como es la suya) es «personalista», se le atribuye al arquitecto una posición que no es totalmente cierta. Para él, la arquitectura es un producto de consumo. De este ideal, su arquitectura obtiene una serie de cualidades que pueden caracterizarla entre la de sus compañeros de generación.

Pueden resumirse sus ideas en relación al uso de la arquitectura en estas declaraciones que recojo de «Método» (55):

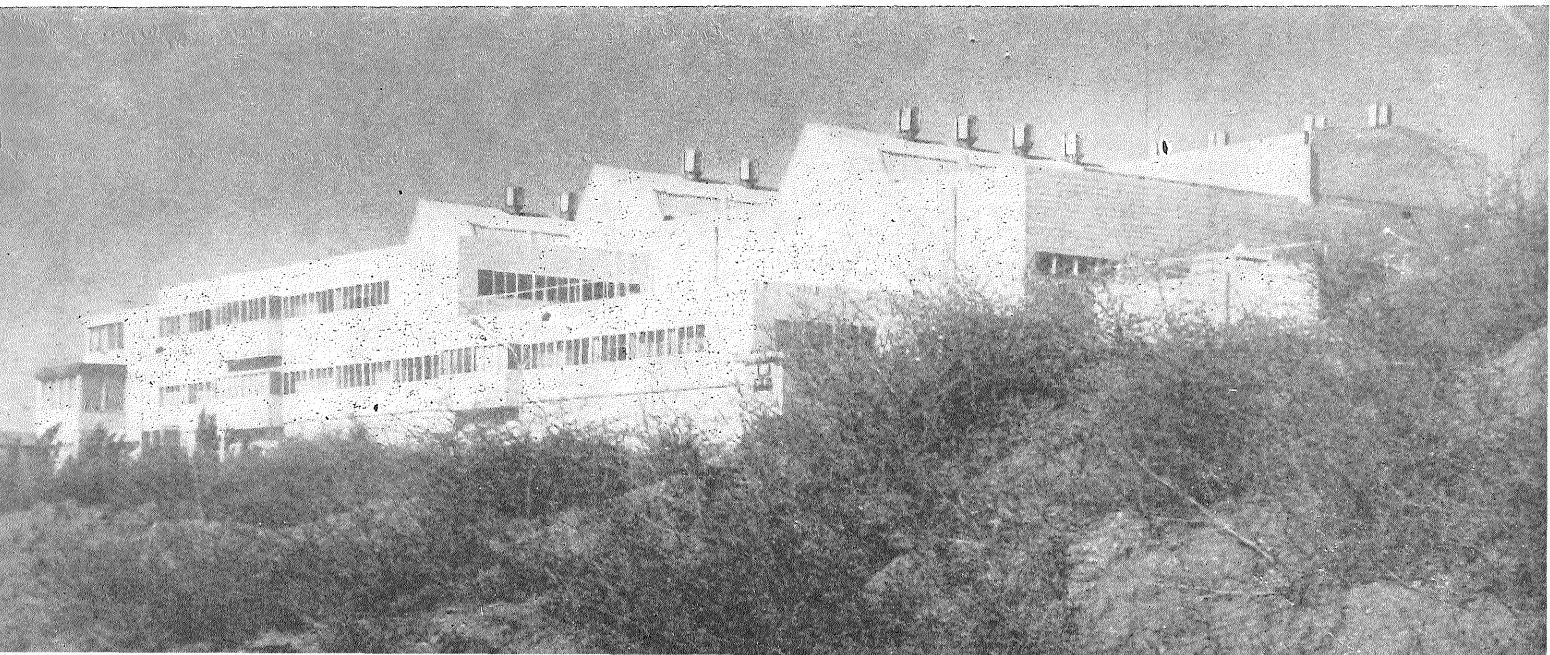
«**Método:** «¿Qué significa para usted utilizar un edificio»

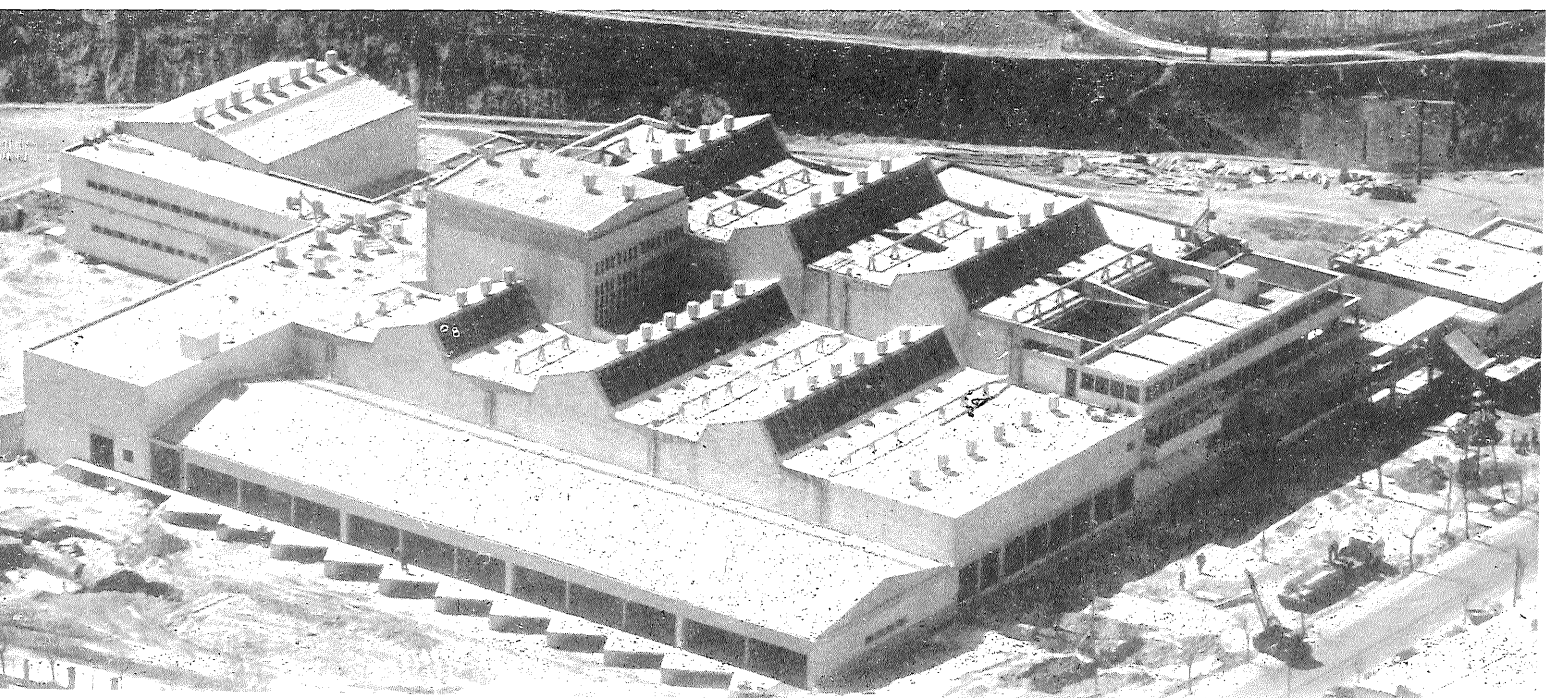
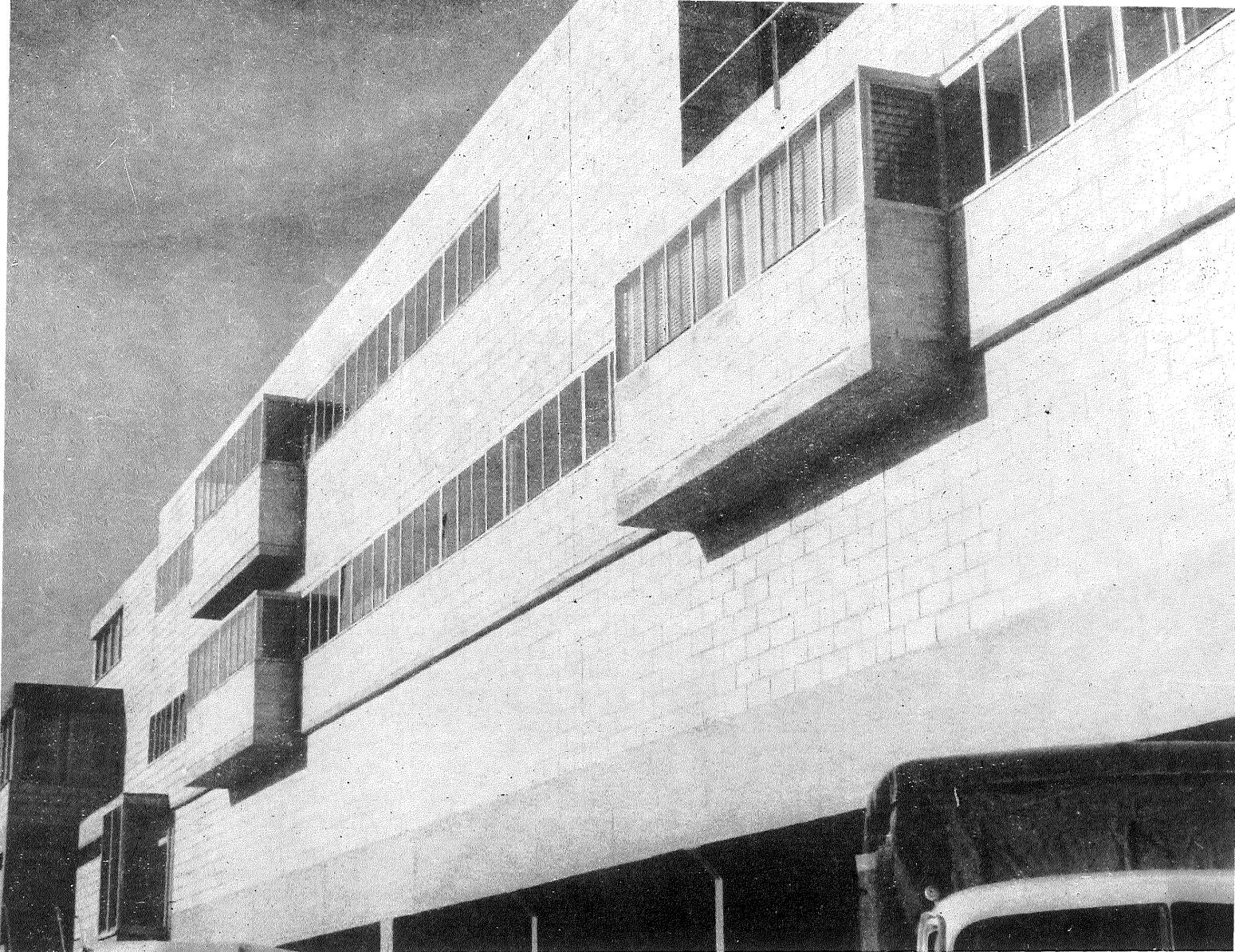
Sota: «El no notarlo; solamente es de forofos del volante el notar el coche cuando se va en él rápida y cómodamente de un lugar a otro, ya que naturalmente lo lógico es ir cómoda y rápidamente sin más. Vivir cómoda y lentamente es la mejor manera de utilizar un edificio, aunque sea necesario mucho saber para lograrlo y luego no «hacerlo notar.»

El camino del servicio lleva a un aspecto que me parece interesante explicar. Y es la obsesión por la eficacia de la arquitectura, por la economía en sentido amplio. Aquí puede incluirse también el aspecto de anonimato que, en nuestro tiempo, puede entenderse ligado a los procesos industriales; Prouvé, Fuller, Wachsmann, Piñero y tantos otros cuentan entre los auténticos y válidos arquitectos para De la Sota. Los materiales de nuestra época son los industriales, y aquí no se rompe con la tradición, sino que



El recuerdo a la iglesia en Vitoria está presente en el proyecto de central lechera (arriba). El edificio de CLESA, abajo y al lado, integra en un volumen sumamente complejo una gran cantidad de hallazgos formales que van desde el uso adecuado y expresivo de un material claro que unifica el conjunto, los dientes de sierra quebrados, los elementos de ventilación evidentes, los tratamientos de volumen de las enormes fachadas y, en el interior y en planta, la obtención del container ya experimentado con anterioridad.





se crea la adecuada. Si los procesos, los materiales y los productos de la industria son en sí poco adecuados a la expresión en sentido «tradicional», sólo el anonimato como voluntad puede favorecer su uso adecuado y natural. El sentido de servicio le ha llevado con frecuencia a experimentar a costa de un proyecto determinado en favor de lo general de la obra, sacrificando lo que es difícil sacrificar en arquitectura: el yo (o realizándose a otro nivel menos frecuente en virtud de algunos objetivos ya señalados), y arriesgando un prestigio que, generalmente, se funda en la singularidad, pero que en este caso se supedita a ideales, intuiciones y calidad.

Al cambio social se le ofrece una propuesta contradictoria y sutil: por una parte se aceptan sus consecuencias al tiempo que se eluden los planteamientos, y por otra, a través de su propuesta arquitectónica, puede plantearse la subversión de los valores en que se sustenta lo establecido. De ahí lo utópico de su planteamiento arquitectónico, tan lejano por otra parte a lo visionario (por ser realizable ya) como a lo asimilado (por no ser «admisibles» muchos de los cambios de valores propuestos).

La propuesta tiene relaciones con un mundo idealizado por la sensibilidad y mejorado por la tecnología. En este terreno, se escogen de los avances técnicos sólo aquellos cuya abstracción permite eludir la que aliena o degrada para resaltar los caminos que abren.

En la mencionada encuesta, el mito tecnológico llegaba incluso a contradecir, aparentemente al menos, manifestaciones suyas anteriores sobre la enseñanza:

«Método»: «¿Puede metodizarse la enseñanza de proyectos? Diganos cómo y defina las etapas de esta sistemática.»

Sota: «Sí, exigiendo mucho más en las otras disciplinas. Siempre se echó de menos, con añoranza, el no proceder de una seria Politécnica; estaríamos mucho más lejos de tanto estorbo para una actuación más libre y profunda; los problemas tan humanos, tan sociales, en lo nuestro, solamente de una visión clara y de unos conocimientos pueden esperar algo nuestro. Pienso, y lo digo, que veo con horror tanta humanización de los problemas tan concretos de la construcción: No confundamos tanto. Debemos, tenemos que ser útiles. Los proyectos se metodizarían si se iniciase su estudio allá adelante, casi al fin de la carrera, con alumnos cargados de técnica, materia a manejar. Antes, preparación remota y profunda, sin dibujar, del mundo propio. Es repugnante dibujar una casa sin saber nada de nada. Metodizar ¿qué?, en primero, en segundo curso...» Más adelante, en la misma encuesta puede vislumbrarse cómo la componente ética matiza lo tecnológico y

su relación con el espacio arquitectónico.

«Método»: «¿Considera seriable el espacio arquitectónico?»

Sota: «Naturalmente, sí es seriable, como son ya seriables los trajes, los zapatos, los coches, todo lo utilizable por el hombre. Nuestra lucha interna y verdadera se dirige hoy hacia el querer ser uno más y nada más. El que nuestro trabajo pueda ser de ayuda a otros. Tendremos que sacrificar aquello inútil que hoy nos sobre de una muy vieja anquilosis profesional mucho nos ha de compensar. El trabajo en común nos modula.»

Alusiones a la tecnología pueden apreciarse en muchos de sus textos, algunos de los cuales aquí se recogen. Realmente, en casi todos, bien se refieran al paisaje, a la tradición, a la estética, a la educación, a la arquitectura o al futuro, puede seguirse como una especie de obsesión tecnológica liberadora y utópica. Lo contradictorio de muchas de sus referencias a lo social y a la tecnología son exactamente indicativas de la ambigüedad a la que lleva un propósito de inhibición crítica y servicio anónimo pero lúcido en un campo, mientras que en el otro se utilizan los elementos por los cuales su arquitectura propone un modelo que se corresponde coherentemente con un contexto opuesto, al menos en muchas relaciones de valor, al que acepta. Esta propuesta sólo se realiza por lo incisivo de una intuición potente, no por ataque directo a las causas por las que no es admisible una situación. Mucha posible carga polémica se pierde así por el escape a una tecnología supuestamente perfecta y no poseída.

La prefabricación, como proceso, es una constante en la producción plena de Alejandro de la Sota. Ejemplos realmente únicos en nuestro país llevan la impronta de su esfuerzo en la sensibilidad con que entiende los planteamientos de coordinación, proceso, proyecto y resultado.

La componente social que puede ayudar al entendimiento de lo contradictorio en una arquitectura como la que Alejandro de la Sota viene produciendo en los últimos quince años hay que relacionarla inevitablemente con la ética y la cultura, como con las que se refieren estrictamente a lo creativo, pero por sí misma podría explicar la relación que el arquitecto establece con la estructura social que le rodea. La marginación de aspectos de la realidad, aludida con anterioridad, puede entenderse como consecuencia del servicio que se pretende realizar con eficacia a través de un anonimato culto, que pone en evidencia cuestiones que, contradictoriamente, pretende no tocar (56). La intuición es tan incisiva, que se revela y manifiesta la contradicción entre forma y contexto por el silencio del testimonio arquitectónico.

Estética

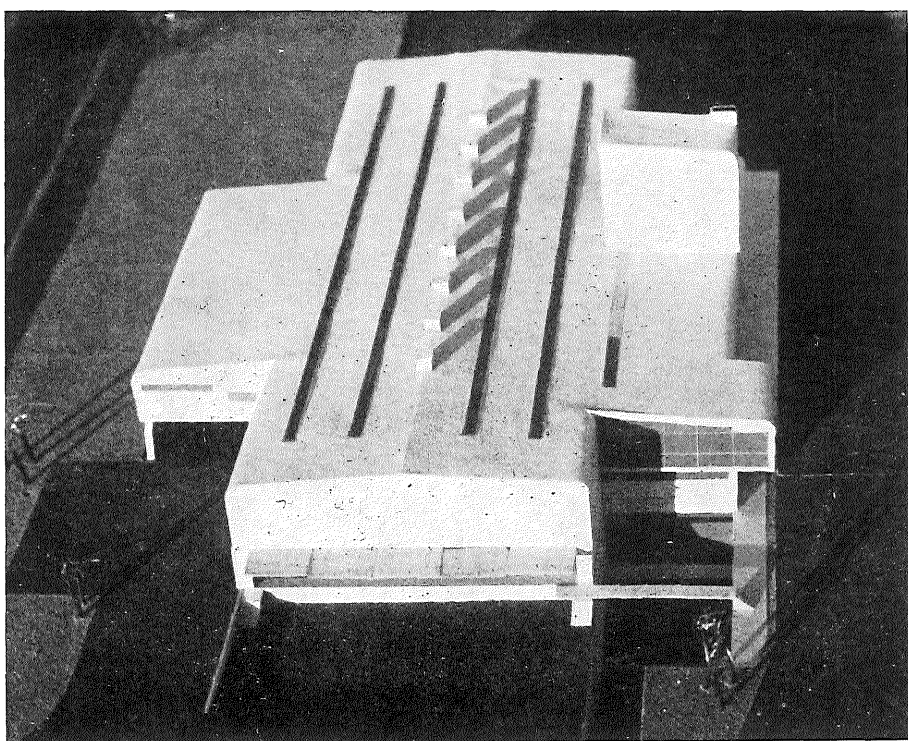
La obra de Alejandro de la Sota resulta plenamente coherente, compleja y simple al mismo tiempo, rica en sugerencias, posibilidades de elaboración, elitista además de anónima.

Las ideas estéticas que pudieron haber influido en su arquitectura a la terminación de la guerra, las vías d'orsinas, o de Ortega, o las que del exterior, con posterioridad, afluyeron al país, con retraso evidente, si se estudiaron, no se exhicitaron claramente. Hubo, sin embargo, una interiorización muy selectiva de tendencias estéticas, y aquí la intuición jugó un papel decisivo, de manera que la profundidad con que se sensibilizaron posibilitó, junto con lo complejo de las influencias específicas en su caso, una producción de muy elevado nivel estético, que intentaré analizar desde algunos supuestos.

La arquitectura de la generación de 1940 tiene una cierta coherencia estética ya analizada, que, insisto, se debe en gran parte a una salida forzada y, desde luego, a una falta fundamental de posibilidades de opción que limitó los caminos. Pero aun dentro de esa cierta uniformidad, las diferencias son notables entre Fisac, Cabrera, La Sota, Fernández del Amo, Coderch, Sostres...

Volviendo a la componente estética que configura la obra plena de Alejandro de la Sota, podemos advertir una serie de cualidades fundamentales. En primer lugar el sentido del orden. Tafuri (57) plantea con lucidez el debate que en torno al Orden y la recuperación de la Forma mantuvieron las vanguardias, destacando en él los extremos de Dadá y De Stijl. Este descubre la posibilidad de sublimación del universo mecánico en la totalidad de la Forma, mientras Dadá asume la realidad, la ironiza, y se adentra en el Caos, que resulta un dato, mientras el Orden aspira a ser un objetivo. El reencuentro de las vanguardias se establece en la búsqueda del objetivo a partir del dato, que pasa de este modo a constituirse en «valor». El nuevo lenguaje basado en la imorabilidad y la «distorsión semántica» servirá para establecer una dialéctica de justificación y rescate de lo informe como elemento progresivo. Las últimas décadas han conocido una especulación progresiva del término, haciendo inevitable la referencia al racionalismo y de un modo más o menos superficial, a la figura de Mies como el estandarte de lo que se ha dado en llamar un neo-clasicismo en la arquitectura contemporánea. Las confusiones entre simetría, formalismo geométrico, modulación y orden son tan notables como lo son sus manipulaciones. Desde un punto de vista muy popularizado (divulgado) la arquitectura moderna se caracteriza en su conjunto por su «orden» (58), cuando es la ausencia del mismo lo que realmente la dis-

El proyecto de central lechera para Santander evidencia la adaptación del programa específico de un tipo de edificio a la intención unitaria del autor que se extiende desde el volumen hasta la continuidad de las superficies y del material (utilización de chapa plegada, que además de en esta ocasión surgirá en el edificio para la Caja Postal de Ahorros de Madrid).



tingue de la de otras épocas, pudiendo provenir la confusión del trastocar causa y efecto aparente. Nunca en la historia, al menos a nivel general, fue el orden menos motor de ideales, menos aglomerador de intereses, menos guía intelectual. Esto puede afirmar en la intemporalidad a las obras que nacen «clásicas» en su más estricto sentido a través del orden. Por ser una noción intrínseca a la vida, primaria y definitiva, es difícil de definir qué sea exactamente el orden, y los intentos han proliferado en los últimos tiempos, quizá como contrapunto teórico a la muy distinta realidad. Las cristalizaciones de Mies recorren la propuesta mística de Kahn, el gran apóstol de las últimas generaciones, que debido al conocimiento superficial de los imitadores y al criticismo de su lenguaje, ha generado una serie de vulgarizaciones a escala mundial, confusas en el entendimiento, y, consecuentemente, en el resultado. Resulta sintomático que haya sido precisamente un discípulo de Kahn, quizá el más desenfadado, quien haya expresado con máxima claridad una idea del orden (59), o al menos su posibilidad de manipulación como valor adaptable a la sublimación de cualquier desorden producto de la ideología del consumo.

Y es que el orden es una intención antes que otra cosa; una intención de esencialidad en el sentido que aquí nos interesa, el de recuperación de una forma. La definición de Kahn (60) no es sino un intento de existencia esencial por eliminación, y por su misma ambigüedad, fácil de relacionar con un objetivo abstracto. Pero no sólo

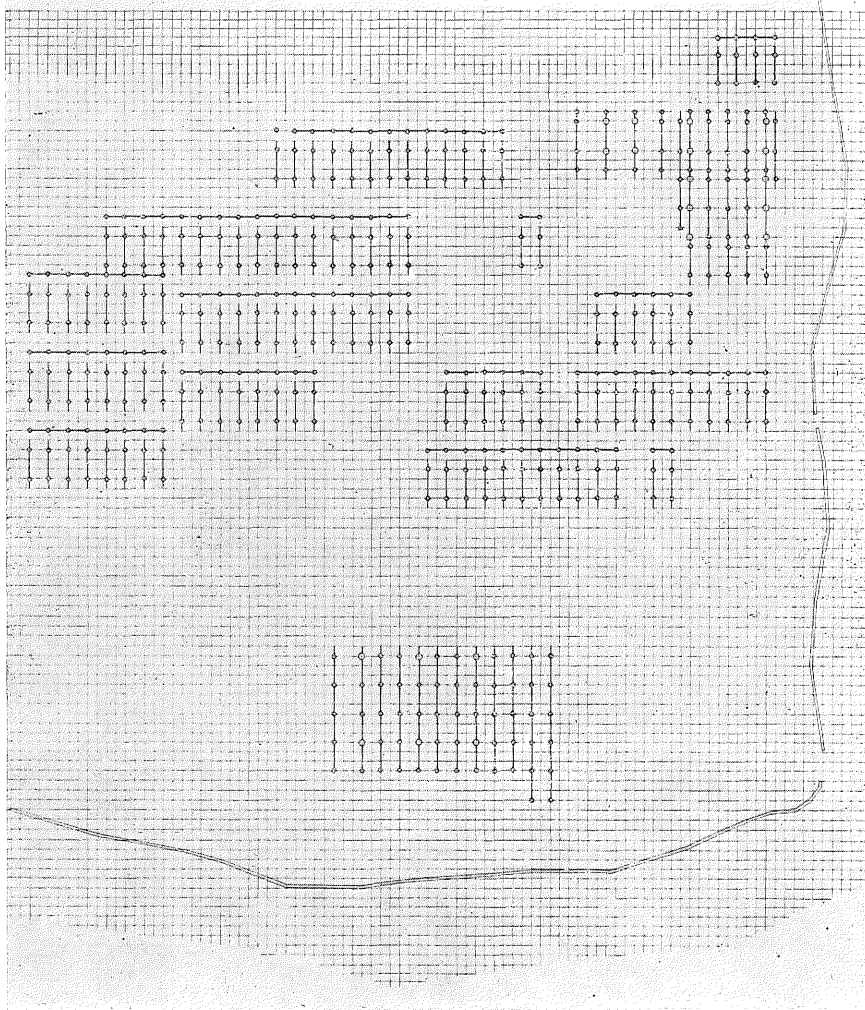
eso. La eliminación lleva a lo simple, pero en un sentido, no en una dirección. El orden, por el hecho de ser, debe permitir la vida, no anularla, y en este nivel equivale a aceptar el juego creador que en el trabajo de la forma se suele manifestar por las posibilidades, la adición, la transformación, la flexibilidad. Escaso es el orden que se manifiesta por la exclusión y no admite la inclusión. Así, pues, el orden a que intento aproximarme es una cualidad intelectual, fundamentalmente vital, inclusiva y exclusiva, es decir, que implica la posibilidad, pero por ello acepta el dato sin ponerlo en crisis. Parte ya de la «superación» de las bases de la vanguardia del Movimiento Moderno. Situándose en el plano de compromiso a que se llega por el intento de conciliación de orden y caos, la recuperación de la naturaleza. El orden se manifiesta como sobreentendido, y lógicamente, en él, la excepción explica la norma (61). La norma, por otra parte, se toma como manifestación del orden, cuando en realidad intenta sólo prevenir el peligro de su ausencia, y esto suele suceder cuando el orden ya no existe con naturalidad, ya no es esencial. Aun a pesar de todos los compromisos que mediatizan el orden como recuperación de la Forma, ni ésta ni aquél se manifiestan cuando el estudio del proyecto se resuelve a niveles elementales, es decir, cuando se manejan los recursos de repertorio a escala de «composición de elementos» (62), así como tampoco el trabajo del «módulo» justifica por una apariencia la falta de medida y de escala que se manifiesta en la inflexibilidad compo-

sitiva. Ni la rigidez, ni la repetición, ni los ejes, ni la simetría, ni la «composición», pasan de ser recursos estetizantes cuando no están sostenidos por el orden.

Establecido el orden, que puede asimilarse al Plan, el proyecto admite la elaboración continuada, bien por una serie de decisiones lógicas en función de presupuestos admitidos o bien por la fuerza de una propuesta formal previa que condiciona el desarrollo, o por ambas tendencias a través de la intuición. Cabrían una serie de intermedios con resultados imprevisibles, pero sin el Orden previo, el proceso pasa de la posibilidad de lo aleatorio a la de lo arbitrario, y sin una visión intuitiva de la Forma, el orden no se decanta en un diseño vivo.

Si bien los componentes de la generación de 1940 no están exentos de coherencia y rigor, es cierto también, por otro lado, que no es fácil distinguir hasta qué punto una y otro son consecuencia de una opción consciente movida por ética, cultura o estética, o simplemente una respuesta condicionada a solicitudes muy específicas. Para llegar a descifrar el problema sería necesario individualizar el desarrollo de cada componente, pues es difícil equiparar evoluciones tan dispares como las que pueden observarse entre ellos.

Una construcción modulada, o un programa resuelto por la fórmula función → forma, puede hacer parecer racionalistas muchas obras, cuando sólo son aproximaciones parciales a la realidad. Y esto se da con frecuencia en la generación y se hace pasar como válido lo que sólo es vulgaridad mitificada. Aun a pesar de esto, el ni-



vel general alcanzado, teniendo en cuenta las circunstancias (manipuladas excesivamente, no obstante), es realmente notable.

La arquitectura de Alejandro de la Sota persigue el orden. Y podemos comprobarlo analizando su vitalidad.

En primer lugar, su orden admite el cambio. Pero no cualquier cambio, sino aquel que se encauza dentro de las posibilidades de la estructura ordenada. El cambio como posibilidad ya está incluido en el orden y sólo necesita para su existencia la decisión lúdica o aleatoria de la intuición del arquitecto.

Si el orden es una cualidad del proyecto que depende de la ética y de la profundidad esencial de concepción, la posibilidad de cambio proviene muy directamente de aspectos de liberación a través del juego y de la sorpresa estimulante. La afortunada relación de estos factores (la inflexión o tensión unificadora de la composición manierista), se da con poca frecuencia entre los arquitectos españoles, que suelen tender a uno de los extremos. O bien el orden rigidiza y aniquila las posibilidades aleatorias, o por el contrario, es el individualismo el que en última instancia condiciona un «informalismo» más próximo al descontrol de

las formas que al análisis de la Forma. La exasperación formal o el ascetismo, pero casi nunca el criticismo equilibrado.

Alejandro de la Sota logra esa difícil tensión entre extremos con una aparente facilidad realmente singular en nuestro panorama. Siempre hay algo inesperado en sus composiciones, porque normalmente esperamos que existan elementos que suprima o bien resulta ligeramente sorprendente un cambio de escala, o una «descolocación», alteraciones que nos pueden poner en situación equivalente a las tensiones a que nos someten Stockhausen o Cage, pongo por caso.

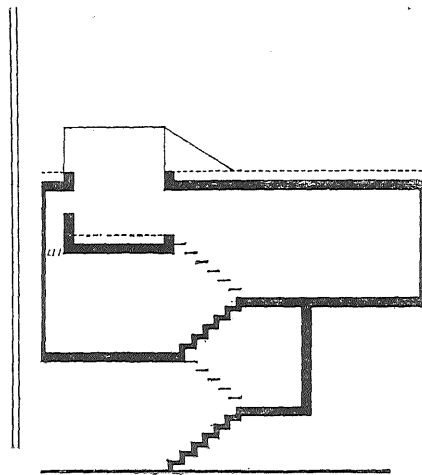
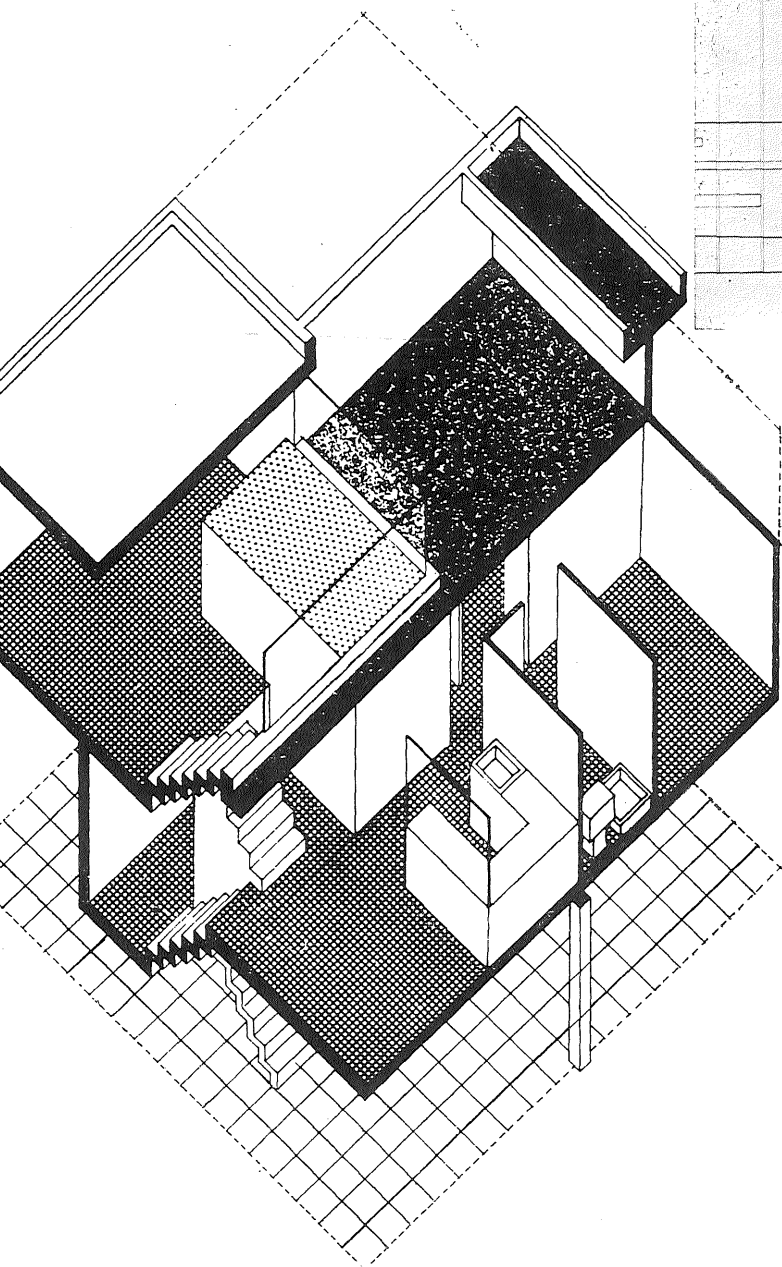
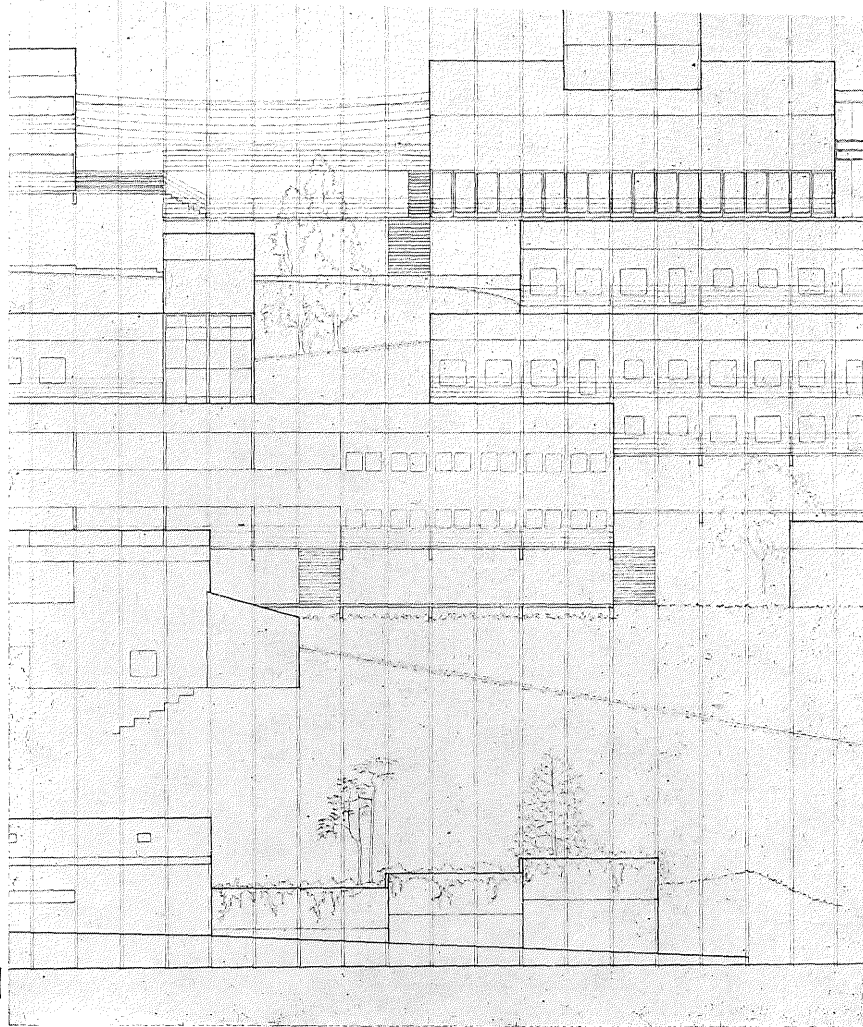
Esta referencia a la música nos lleva a recordar una formación que puede establecer el puente entre dicotomías. La crítica que se ha ocupado de Alejandro de la Sota ha tendido a clasificarle en el bando de la mística a través de la ética (63), o por el contrario, en el del juego a través de la vía de la «finura» (64). Si las dos posibilidades son ciertas, no se dan por separado nunca. Siempre existe un equilibrio entre ambas que salva el compromiso con maestría.

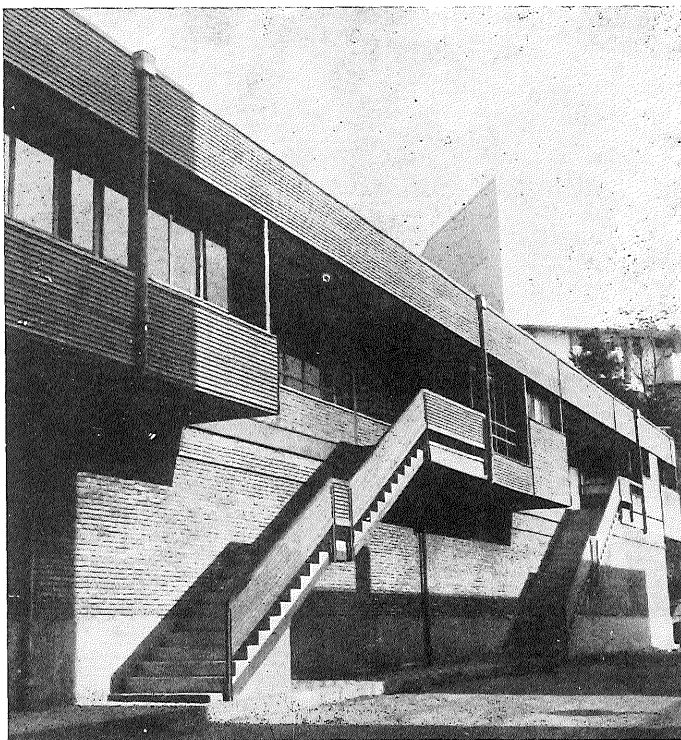
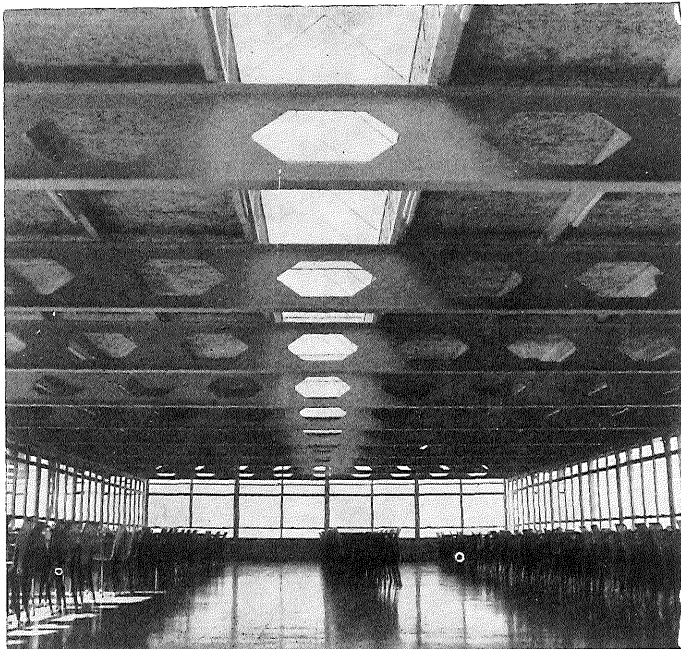
Planteado así el problema de las dos tendencias primarias orden-libertad, el siguiente paso nos llevará al camino de la toma de de-

cisiones, de la definición por el diseño. Las condicionantes que intervienen pasan por el camino de la expresión. Y aquí vuelve otra vez a plantearse la dicotomía fundamental que lleva al equilibrio. Hay que realizar la transposición de la idea claramente estructurada en el interior a su manifestación externa; todo un mundo de posibilidades se aparece, pero sólo unos caminos son válidos. Campo de actuación de metodólogos, aún no objetivado, se ofrece como incógnita a despejar en el análisis del proceso (la desviación evidente del papel de la ideología).

La experiencia didáctica de La Sota (65) puede ser reveladora en este contexto. El estudio de sus propuestas es claramente indicativo de una máxima preocupación por los primeros estadios de concepción abstracta intuitiva y sensible, de una marginación de la realidad vivida en otros niveles por el alumno, de la búsqueda de objetivos poéticos idealizadores de sus condiciones, de la estimación adecuada de la sensibilidad, del descubrimiento de la emoción arquitectónica a través de la obra de los «grandes maestros», del claro nivel de utilización de herramientas culturales y materiales. Pero falta quizá la explicación del có-

El proyecto de colegio para Orense (planta y alzado en la parte superior) y el del conjunto residencial para el Mar Menor (sección y perspectiva), no realizados, constituyen dos excelentes muestras del entendimiento de la prefabricación en la arquitectura de Sota, que viene preparada adecuadamente para los sistemas de este tipo desde las cimentaciones (plano izquierdo) hasta los modos de agrupación con soportes compartidos (sección en perspectiva), pasando por la utilización de elementos adecuados y ya probados en la industria (las ventanas de ferrocarril para el colegio de Orense).





Las edificaciones para el CENIM, en la Ciudad Universitaria de Madrid, plantean, en un lenguaje estricto en grado sumo, la posibilidad de anulación expresiva manteniendo una calidad constructiva excelente. La solución más simple al problema planteado sólo puede lograrse por un anonimato latente en la ética del autor, que en algunos casos como éste alcanza cimas difícilmente superables.

El virtuosismo arquitectónico está relegado, aparentemente, al empleo de modo adecuado de los materiales más apropiados. No se elude, sin embargo, el juego con los volúmenes ni la variación tipológica, ni ciertos preciosismos en las soluciones, de detalle, pero todo subordinado a una contención superior.

mo pueden estos planteamientos tan claros pasar a la práctica diaria con un profesorado desigual, no claramente identificado con una actuación, con unos alumnos deformados en intereses específicos concretos, con un entorno poco propicio a las idealizaciones. Al escamoteo de la realidad se ofrecía como alternativa compensatoria la sublimación de algunos de sus aspectos para la eliminación de sus conflictos.

Didácticamente intentaba la integración de las complejidades en la idea unitaria, pero es éste un camino difícil para la mayoría, que sólo una minoría especialmen-

te dotada o poseedora de fuerte vocación o culturalmente avanzada estaba en condiciones de captar. El conflicto se resolvía en unas clases inolvidables que pueden resumirse en una frase del propio De la Sota, según el cual, enseñar es «transmitirse, no transmitir», en la que puede también observarse la suplantación de lo objetivo por medio de las cualidades subjetivas.

Volviendo a la expresión, se plantea el dilema en dos niveles, al menos, apropiados. La expresión del mundo del autor y la expresividad propia de la obra, con una cuestión previa que alude a la va-

lidez de la posibilidad expresiva en sí misma. Entendiendo el proyecto en un sentido estricto, la primera es necesariamente inevitable, y la segunda es condicionada por la primera en sus niveles más profundos. La expresión de una obra es consustancial a ella, aunque otra cosa diferente sea su capacidad dialéctica. Aquí entra en juego el factor ético-elitista del autor para tomar partido en favor de la anulación expresiva, al menos de cara al exterior. Respecto al entorno, invalidez de un camino condicionante en extremo, autosi-lenciamiento en el diálogo, voluntad de anonimato, sentido de ser-



vicio, son explicaciones posibles a esta posición. No lo son el supuesto misticismo ni los ribetes de reacción. Quizá un poco de todo, pero entiéndase, de todo. La imposibilidad de distinguir los factores se debe a que la estética de La Sota es unitaria y natural. Sus elaboraciones son, para desesperación de los amantes de los sistemas explicables, intuiciones sensibles, coherentes, rigurosas y esencialmente unitarias, que no se explican por las partes posibles integrantes. No creo en la inexpresividad en la obra de La Sota, sino en una expresividad al margen, como al margen de ciertos niveles

está su contexto creativo. Las decisiones sobre la expresividad en su obra están situadas en un nivel implícito, que hace de su arquitectura una coherente complejidad. Pero, sin embargo, es de notar su renuncia dialéctica, al menos en los términos establecidos, supuestamente polémicos. Es la intención de renuncia crítica lo que puede llevarnos al entendimiento de su voluntad de anonimato, que puede considerarse una de las más claras características de su lenguaje.

El concepto de lo anónimo actúa en el nivel expresivo como el de la música en el de la libertad, de moderador y fiel del equilibrio.

En la encuesta de «Método» había una serie de cuestiones que se referían a este tema. Por lo significativo de las mismas, se recogen algunas de ellas.

«Método»: «¿Considera lícita la libre expresión individual como parte integrante del mismo?»

«¿En qué etapa de este desarrollo introduce usted esta libre expresión?»

Sota: «No.

»Podría entenderse esta libre expresión como expresión de la cultura propia, y ésta, que es la sensibilidad desarrollada que cada uno tiene, está siempre "presente".»

«Método»: «¿Cómo se expresa usted en sus obras?»

Sota: «No quisiera de ninguna otra que de la manera de hacer más lógicamente extendida.»

La dicotomía vuelve a surgir por comparación. La enorme calidad arquitectónica de su obra la singulariza en un entorno creado en la intencionalidad de lo singular, que da por resultado el anonimato de lo vulgar. Este juego de equilibrios y desequilibrios mantiene las tensiones sin necesidad de artificios aparentes.

Aquí el diseño se hace estrictamente estilo. La renuncia crítica se resuelve en un complejo diálogo de cualidades estéticas que analizaré. Por una parte, las renunciaciones simbólicas en un diseño que tiene cualidades míticas en otro nivel. Otra dicotomía resuelta por el equilibrio.

La complejidad surge en la obra de La Sota desde el planteamiento del programa de necesidades. Siempre «incluye» necesidades a las requeridas, incluso en las viviendas unifamiliares. Los pasillos son camino «y» habitación (66), los dormitorios se incorporan al pasillo, los armarios a los pasillos y a los dormitorios. Los oficios son pasos y los pasos oficios. Complejidad de funciones a cumplir por el mismo espacio, que implica una ligera contradicción en su uso. Cuando el programa es complejo en origen, la clarividencia de ordenación y contradicción se manifiesta en su totalidad (67) gracias a un equilibrio tenso y sutil.

La complejidad es una cualidad importante de lo anónimo, que se crea por admisión de posibilidades, por adaptaciones sucesivas a funciones diferentes, por la multifuncionalidad de los espacios, por la capacidad de cambio y de crecimiento, por su falta de diseño. Independientemente de que sea obra de autor conocido. Si a esto se le llama inclusión, la arquitectura anónima es fundamentalmente inclusiva, mientras que la arquitectura de la gran tradición del diseño es exclusiva por todo lo contrario.

La arquitectura de La Sota es inclusiva en cuanto anónima, en tanto que satisface condiciones de flexibilidad, de adición, de modificaciones, de usos múltiples. El sentido de la tradición, el respeto por el entorno, ayudan a la formación de sus prototipos (68) de intención anónima, que no de diseño.

El diseño en La Sota es tanto inclusivo (la componente anónima) como exclusivo (su renuncia dialéctica), y, por propugnar obstinadamente la consecución de un estilo, mítico. Esta fijación estilística se realiza mediante la creación de arquitectura-container que equilibra la dualidad inclusivo-exclusivo, llevando lo inclusivo a lo más interno, a la complejidad de funciones, y lo exclusivo hacia lo externo, logrando una «piel» protectora diferenciadora, pero basada no en una propuesta formal singular, sino el silencio dialéctico. Aquí

la textura, en su sentido estricto, juega una baza fundamental de adaptación al entorno, casi biológica. El carácter mítico se desprende de la elaboración continuada de su lenguaje, del rediseño evolutivo de su arquitectura, que con muy pocos elementos formales, crea toda una serie de tipos basados en un prototipo primario no diseñado, pero vinculado esencialmente a cada diseño tomando caracteres de **Gestalt**. El estilo juega el papel de equilibrio en el conflicto entre lo inclusivo y exclusivo.

El anonimato de La Sota es intencional, que no esencial a nivel de diseño. Si por una parte la renuncia de la expresión le lleva a esa intencionalidad, por otra, otro tipo de renuncia le aleja, contradictoriamente, de lo anónimo: la renuncia simbólica. En su arquitectura existe el control de los elementos en base a la modificación contradictoria de escala, pongamos por ejemplo, entre entradas y huecos de mirar. Si en una arquitectura dominada por el esteticismo (Venturi) el cambio se realiza en el sentido de acentuar las peculiaridades, en la obra de La Sota es a la inversa, disminuyendo por ello la carga simbólica de las partes. Pero toda arquitectura anónima se basa en el factor símbolo como fuerza unificadora de las formas, y es precisamente cuando la forma simbólica pierde poder de conjuro, cuando el hilo del anonimato se quiebra ante la pujanza de lo singular, de lo particular, no relacionado con el símbolo (69). En su arquitectura, nunca o casi nunca se producen desviaciones hacia lo simbólico del inconsciente (en todo caso, algunos aspectos formales pueden relacionarse fácilmente con el surrealismo y un mundo simbólico particularizado en el subconsciente). Pero si para todos los observadores el símbolo tiene fuerza «por sí», el disminuir su escala actúa como compensador, a nivel físico, del aumento de escala a nivel psíquico a que induce esta forma por el hecho de asumir funciones simbólicas (independientes de la voluntad del diseñador). Así, en este caso concreto de la renuncia y aceptación (el intento de modificación de los papeles significativos es suficientemente indicativo de ello) de la expresión simbólica, el equilibrio se establece por la intuición de las renunciaciones estéticas.

Pero la expresión podemos estudiarla todavía a otro nivel contradictorio: el empleo de los materiales. En este terreno, las influencias son importantes y opuestas. Por la vía del expresionismo alemán y del organicismo de Wright o Aalto, La Sota cree en la esencia propia de los materiales, y consecuentemente con ello, existen unos usos asignados y apropiados (70) a cada uno. De aquí a pensar que la «vida» de los materiales se realiza en una forma, en una función, y trascender este significado, hay un sólo paso, que

por otra parte está dado. Por este lado, el material «expresa» o sugiere más que se expresa. Es más un vehículo apropiado que un fin en sí mismo. No obstante, declaraciones como las de Korn (71) pueden servir para explicar algunas intenciones en La Sota. En otro nivel, la función de una obra se expresa inevitablemente en su forma, cuando se define el diseño en sus últimas consecuencias. Alejandro de la Sota sitúa la expresividad de las funciones incluyéndolas en un espacio multifuncional, ayudando a la creación de un ambiente integrado en un **container**, que dentro y fuera se rige por la complejidad aceptada de espacio y de expresión y la economía de energía y de escala.

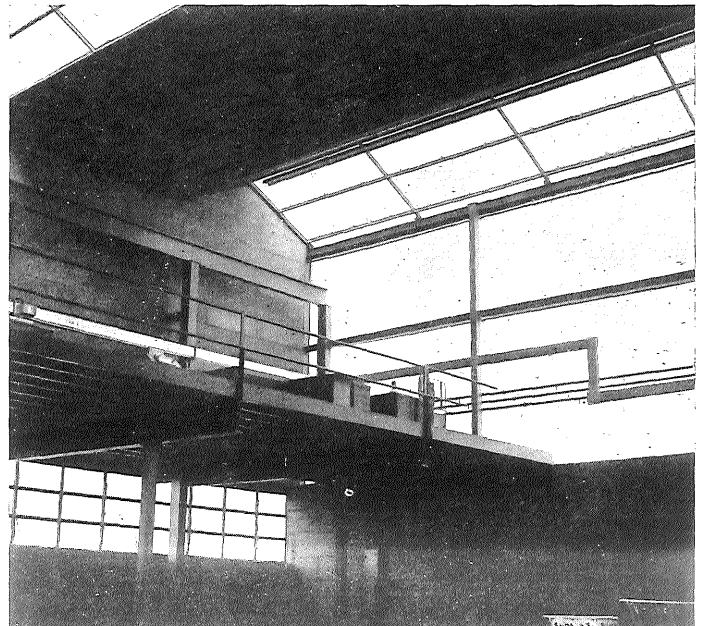
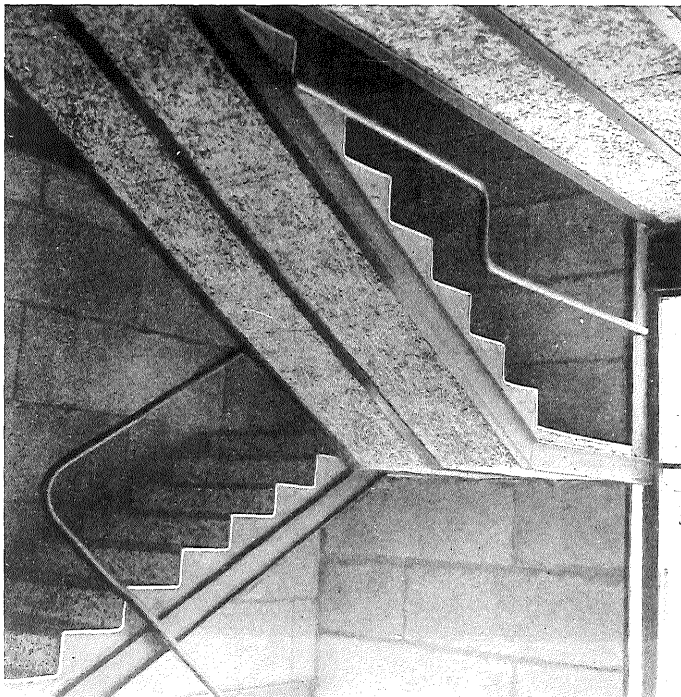
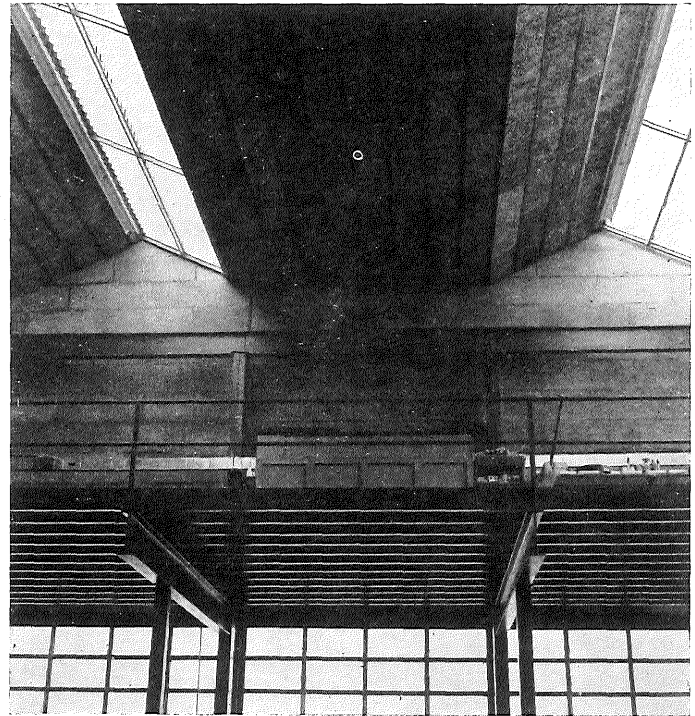
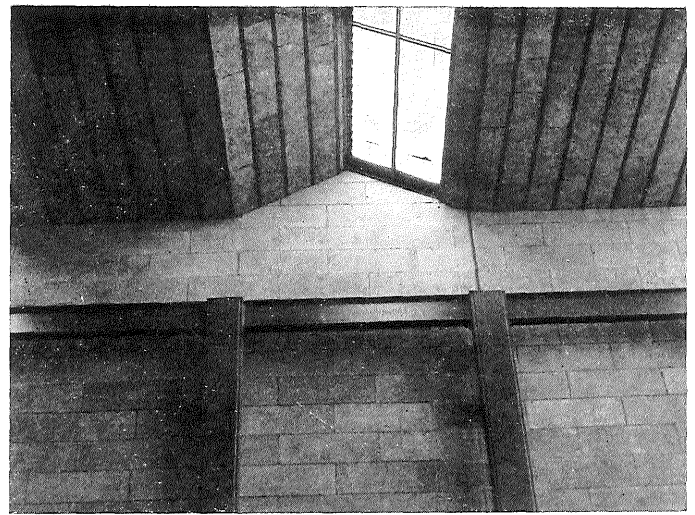
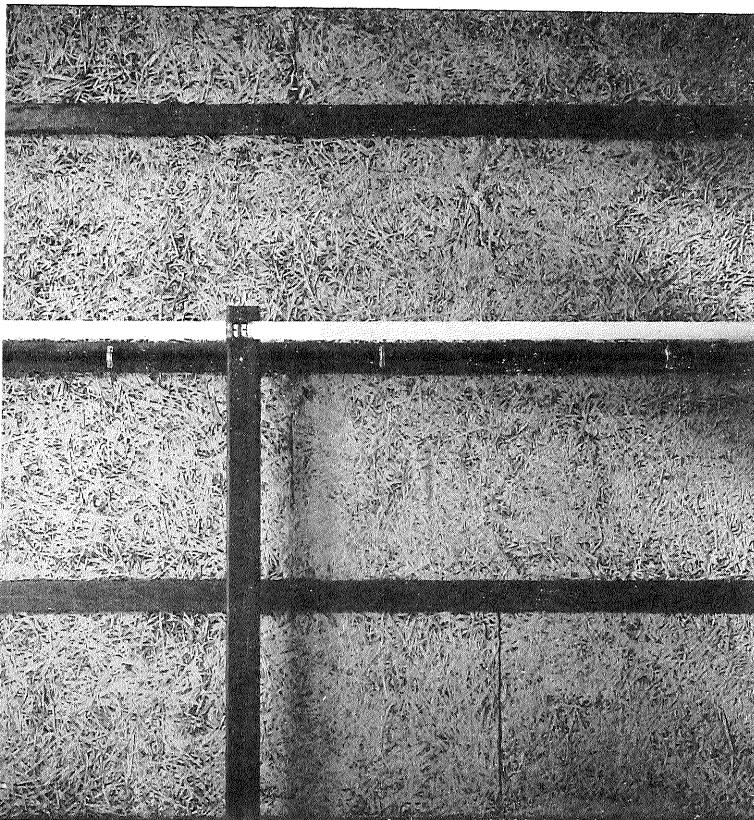
Por la vía del racionalismo y la consecuencia musical de la abstracción la importancia de la expresión de funciones y de materiales se reduce en beneficio de la forma pura. El uso de los materiales en su autenticidad ayuda a «concretar» la escala, mientras que el estucado racionalista o el aplacado con materiales artificiales ayudan a abstraer la escala. Esta peculiaridad no escapa a la sensibilidad de La Sota, que la utiliza sabiamente, es decir, controlándola en función de la voluntad superior de forma. La contradicción del uso diverso de los materiales puede explicarse como equilibrador de escala (material pequeño en escala grande y viceversa) y como compensador simbólico (por el significado de textura, color, etc., de los materiales) de la renuncia de las formas significativas.

Se establece así en relación a material y forma-función una dicotomía expresiva que aleatoriamente combina La Sota en un estilo **container** equilibrador inclusivo-exclusivo.

Puede plantearse aquí un sorprendente (a primera vista) paralelismo entre las estéticas de La Sota y Venturi. Ambos excluyen de principio una serie de condiciones que caracterizan a la realidad (eludir compromisos) para incluir en el proceso, ya en un contexto propio, la complejidad estética. Pero una diferencia fundamental los separa. Venturi explicita el proceso, De la Sota lo implícita. Ambos resultan coherentes con sus modos de ser: Venturi, estético-exhibicionista; De la Sota, estético-elitista. Uno hacia fuera, otro hacia dentro, los dos pretenden una nueva aproximación al entorno por lo popular y lo anónimo, respectivamente.

La influencia de la arquitectura de Mies sobre la de La Sota no es en modo alguno elemental. No se basa en la influencia formal, evidente en algún caso, sino en la aprehensión esencial. La **Gestalt**, que se manifiesta en los espacios universales de Mies y en los **containers** de La Sota, se expresa a nivel de idea, clásicamente (exclusivamente) en uno, anónimamente (inclusivamente) en otro; mien-

Diferentes aspectos del tratamiento del espacio interior en las naves para el CENIM. La calidad espacial en este recinto bien puede justificar la validez para otros usos más «nobles». El cuidado puesto en esta solución evidencia en Sota una voluntad de servicio no sujeta a situaciones de prestigio.



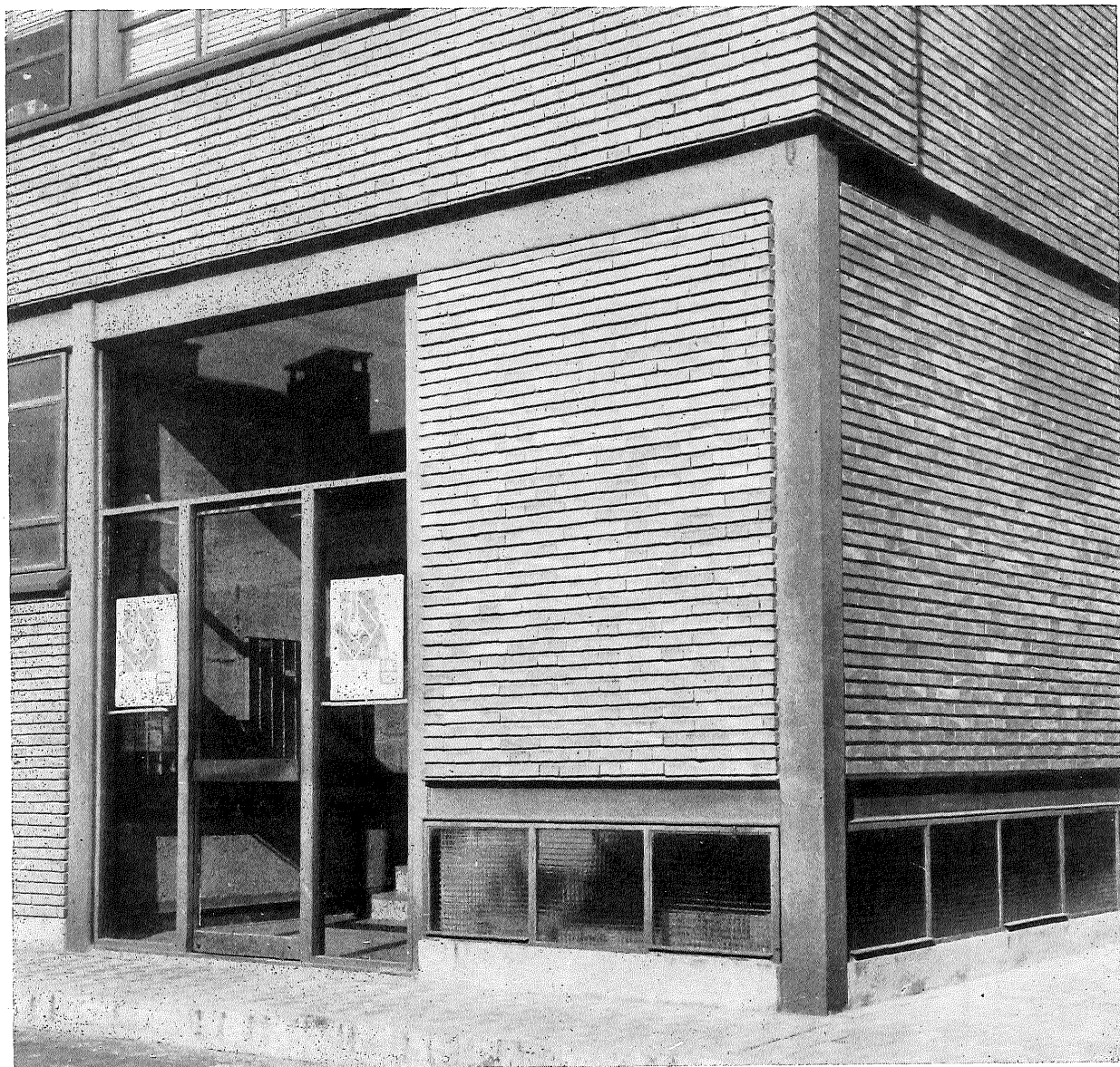
tras que a nivel de diseño, en Mies se insiste en lo inclusivo del contexto y en La Sota en lo exclusivo.

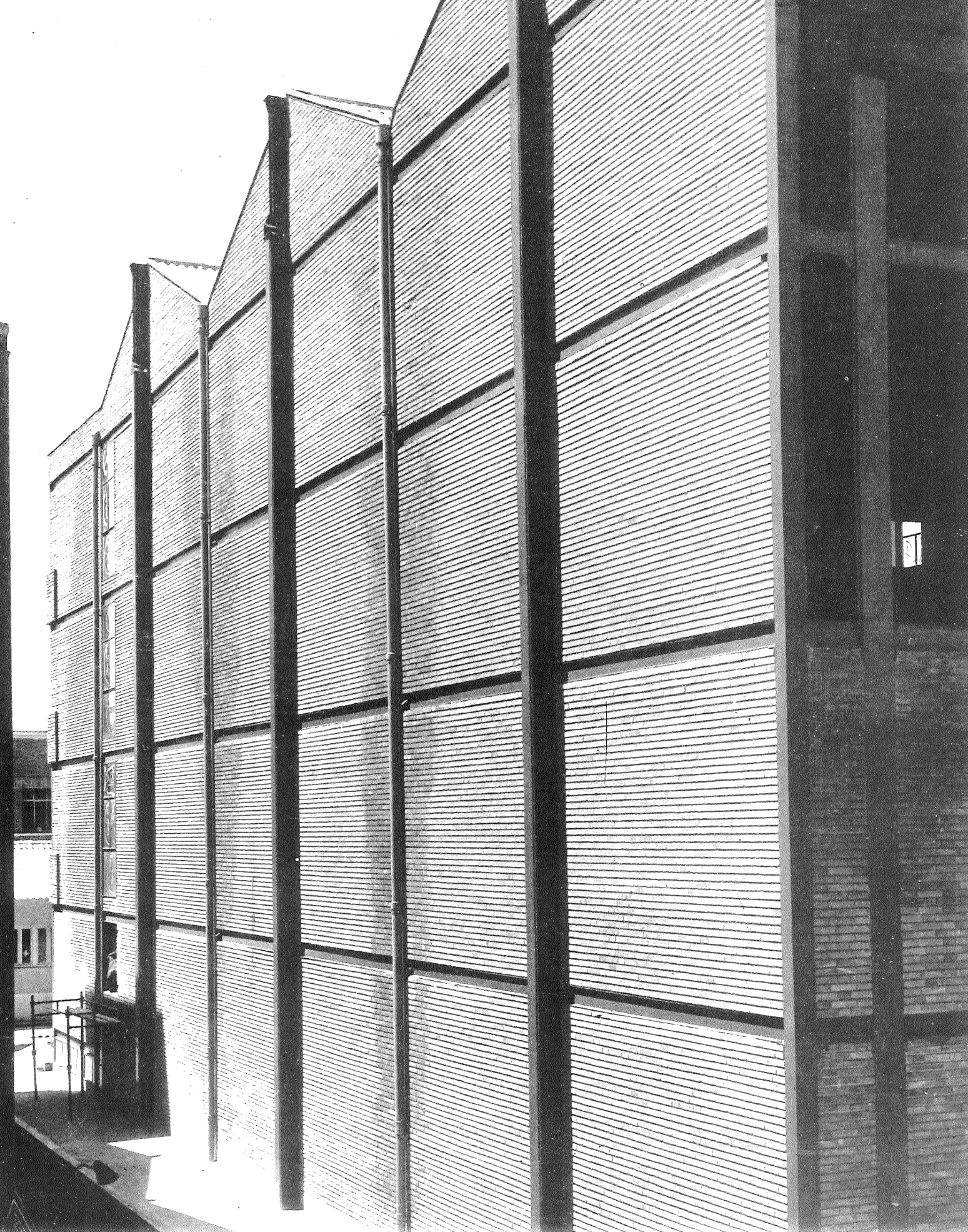
Queda, por fin, el ver cómo el complejo juego de solicitudes que interviene en la elaborada obra de Alejandro de la Sota se integra en un conjunto coherente. El aglutinante que da consistencia al todo es la herramienta clave en la arquitectura: el espacio. La evolución del concepto del espacio es quizá el aspecto más significativo en la historia de la arquitectura, pero lamentablemente marginado en los estudios de arte y de las escuelas de arquitectura, su entendimiento es de tipo arqueológico (72), y en consecuencia, muerto. La conexión que entre historia y vida cabría esperar para que culturalmente fuera válido nuestro pasado, está obstruida en todos los canales de comunicación, si se exceptúa el libresco, el «erudito», y

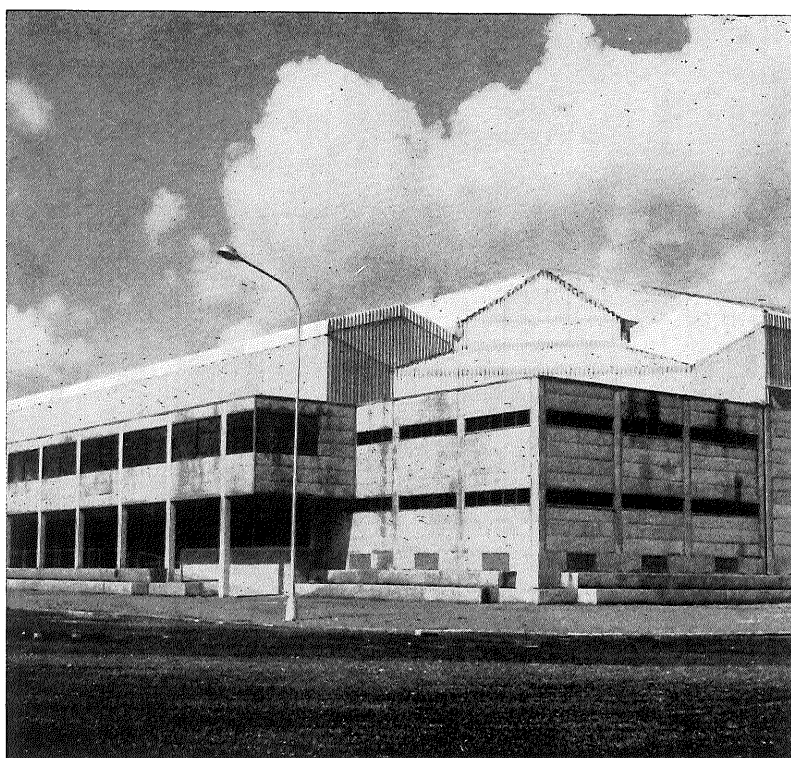
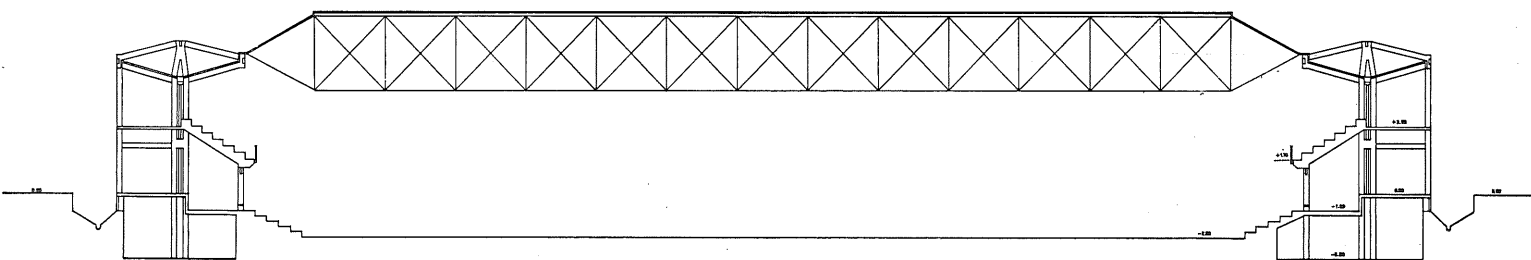
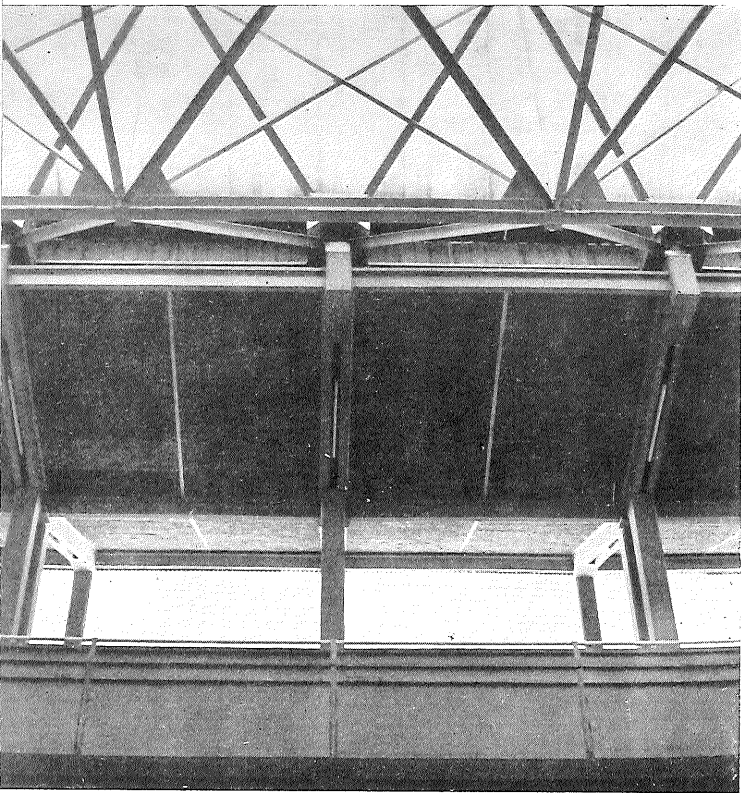
éste, naturalmente, manipulado. Ni a nivel de análisis científico, ni perceptivo, ni siquiera vivencial, el espacio se «experimenta» en la educación del arquitecto. Los intentos de La Sota en el plano didáctico cabría inscribirlos en este contexto a través de la sensibilización del alumno, para lo cual era necesario previamente someterle a una «desinfección» de lo que el alumno llevaba a las escuelas de «mala arquitectura mal aprendida», de los resabios. En este, digamos, «estado de gracia», el alumno, «todo» alumno, estaría en situación de aprender por sí mismo, orientado por un maestro sensible y experimentado (73). Las dificultades de llevar esto a cabo comienzan en la «desinfección», imposible y quizá no deseable. La idea de sensibilización, teniendo en cuenta los factores culturales, musicales, abstractos y de desconexión previa

con aspectos de la realidad, trascendiendo otros factores, es decir, la creación de «otra» realidad, sólo podría realizarse a través de una concepción espacial al margen de la experiencia, y por ello, básicamente contradictoria, pues es necesario el entendimiento del espacio en un sentido de sabiduría intuitiva equivalente a la definición de Francastel: «el espacio es la experiencia misma del hombre». Cabría observar aquí que el espacio es, pues, como la experiencia que le condiciona, intransferible; pero dado que la experiencia de un hombre tiene equivalencias en la de otro, existe una vía posible de comunicación a través de la experiencia común (cultura compartida), que requerirá unos «patterns» también compartidos (74). El problema no está en su existencia (la antropología cultural es aquí necesaria), sino en su des-

Dos detalles del trabajo exterior de los materiales en el CENIM, en los que se pone de manifiesto un intento de sublimación del material constructivo hacia la Arquitectura.

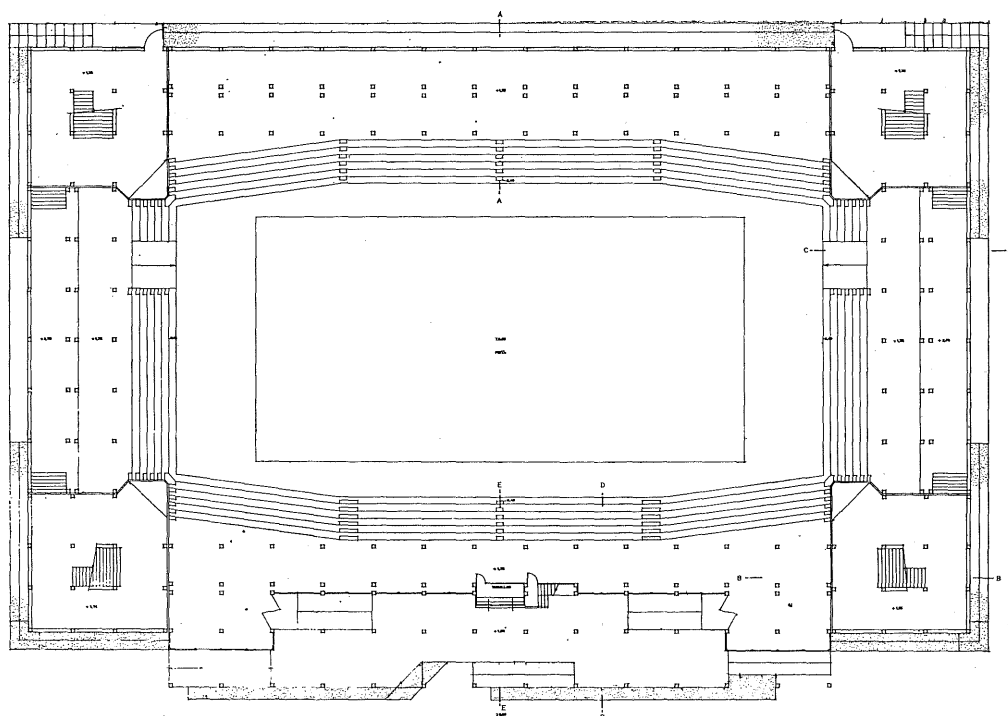


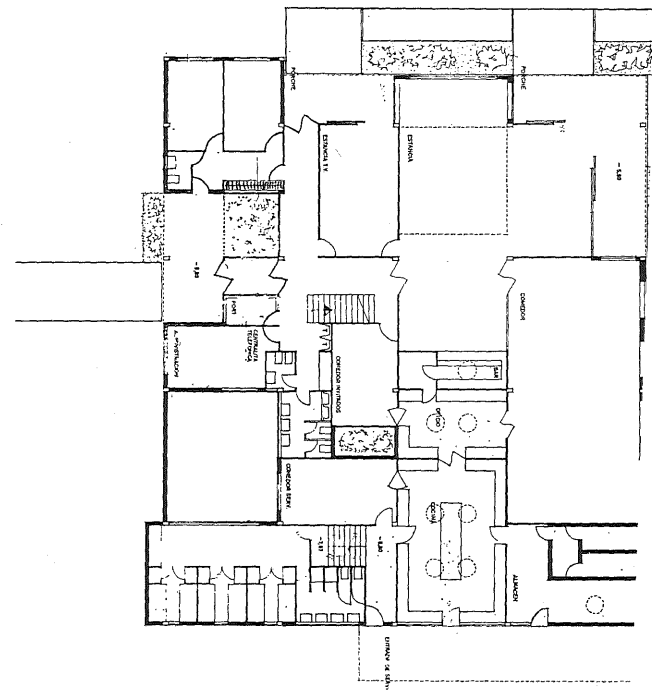
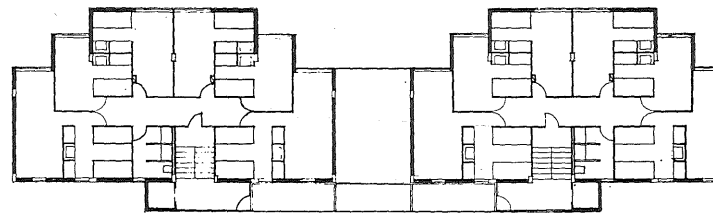
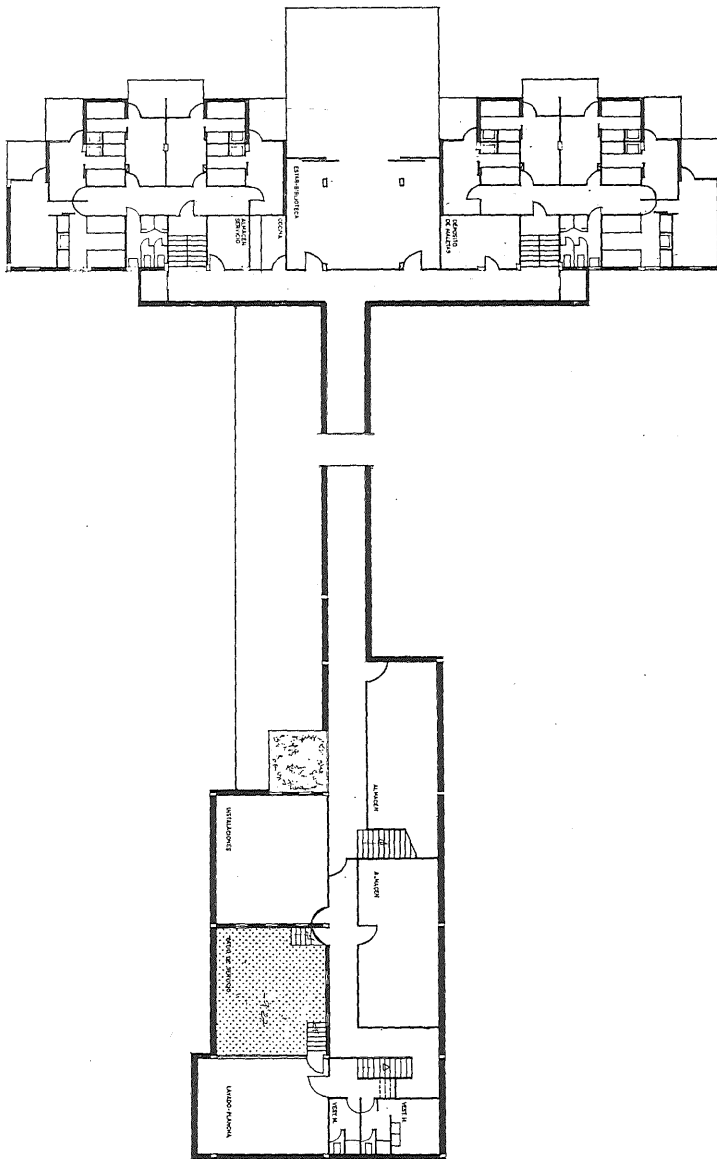
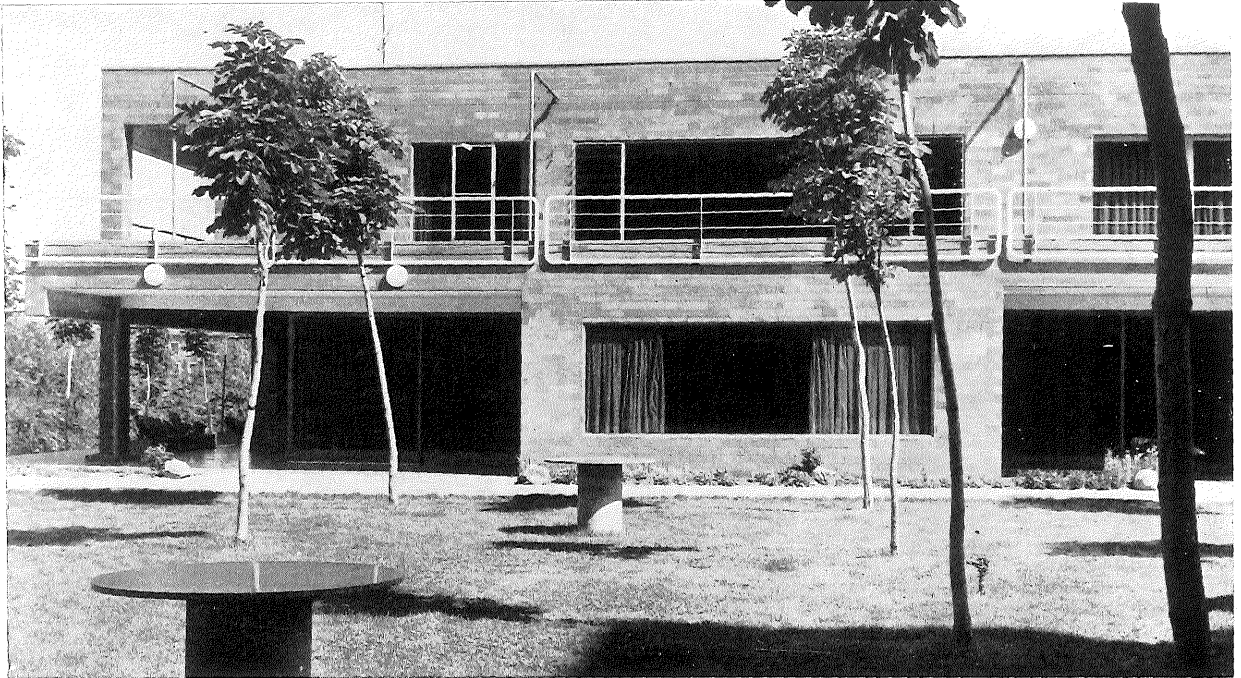


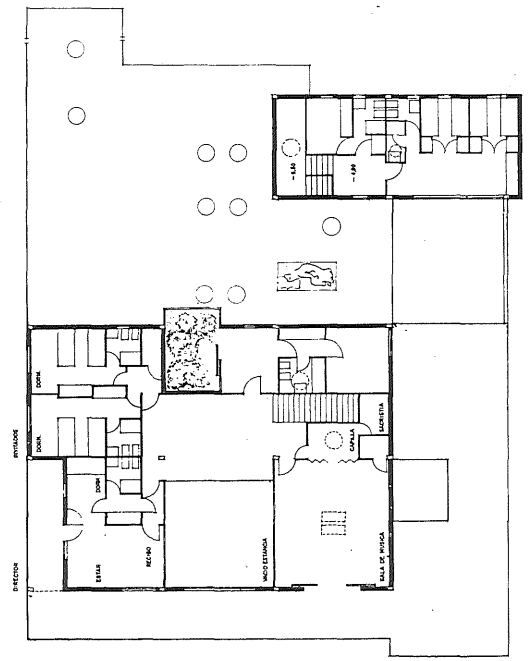
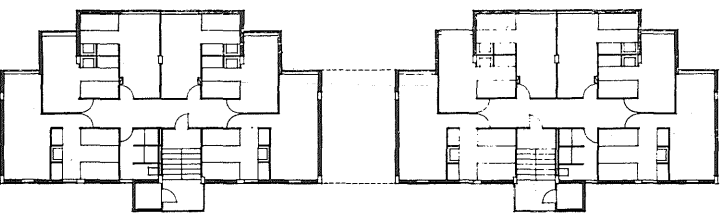
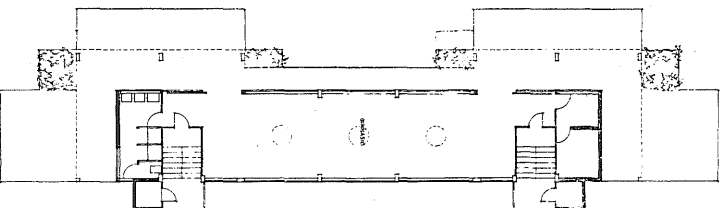
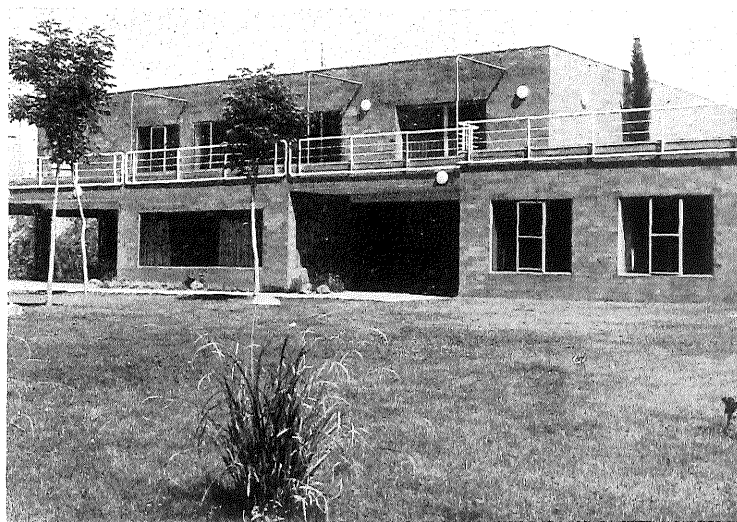
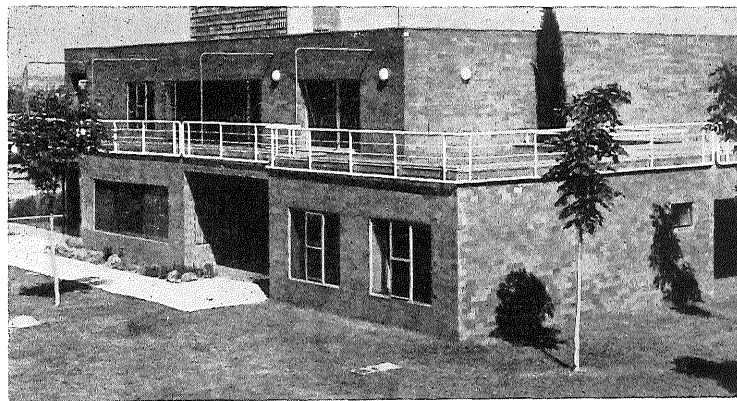




El Polideportivo de Pontevedra, del que aquí se presenta planta, sección y diversos aspectos interiores y exterior, es un ejemplo, por una parte, del intento de sublimación de la ligereza y de la tensión de la estructura y por otra, la aceptación gustosa de una estética inexpresiva hacia el exterior de lo que acontece en el interior, bien ajena a las convenciones propias de un «palacio de deportes» y los repertorios formales al uso en estos casos.



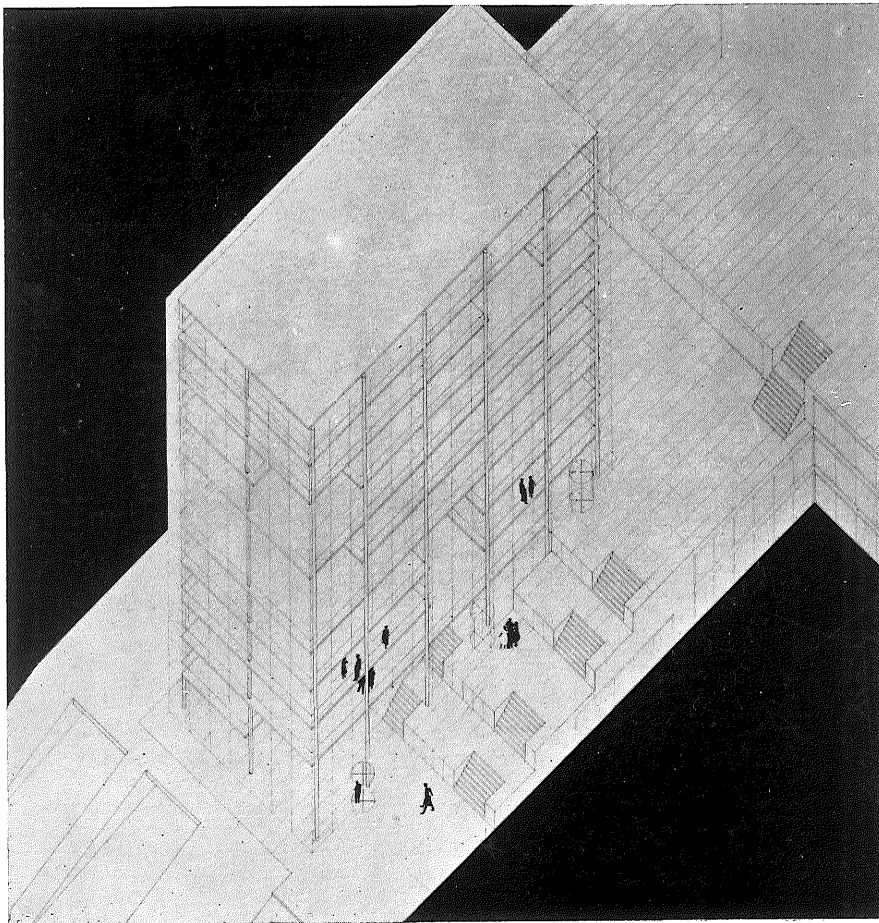
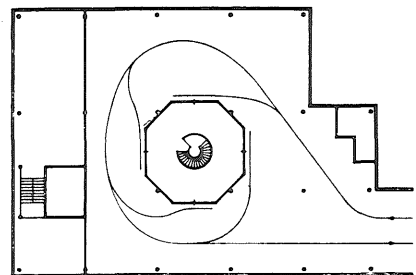
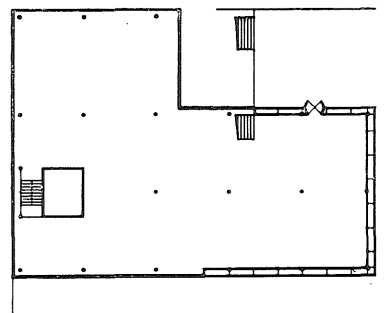
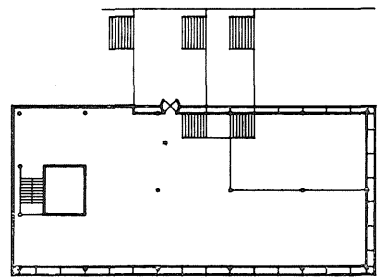
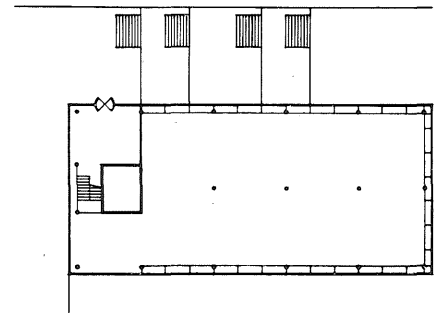
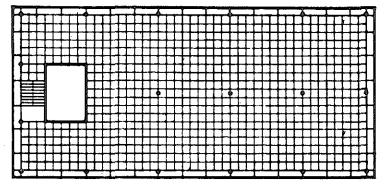
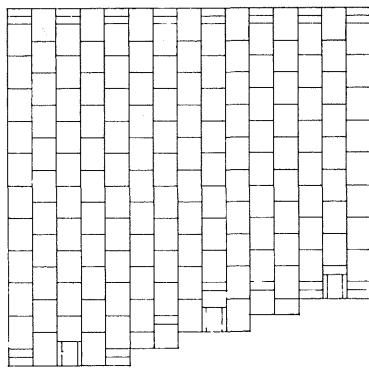
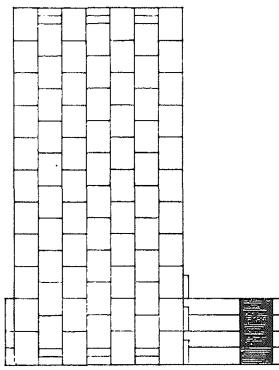


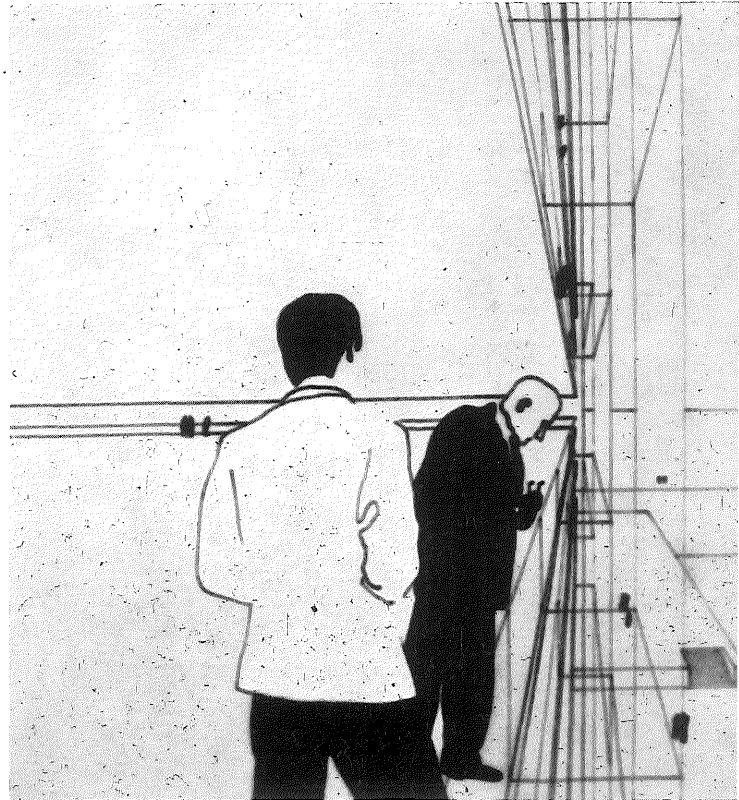
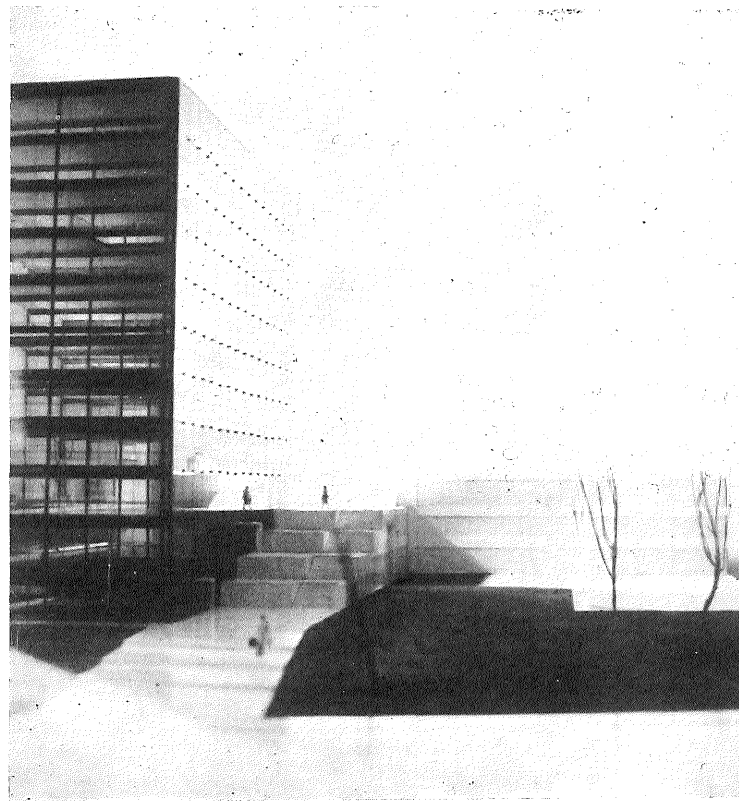
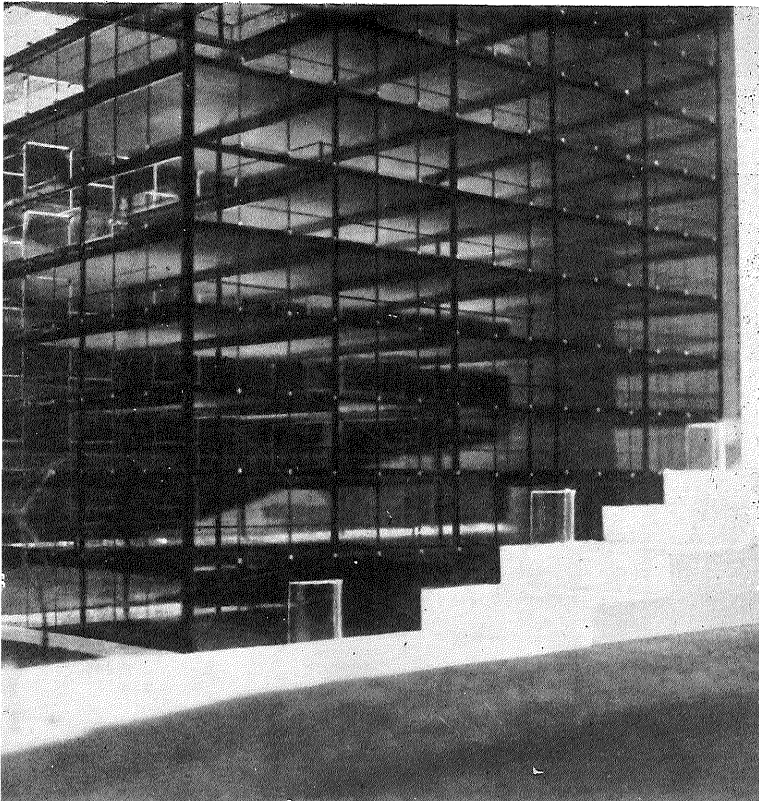


El Colegio Mayor César Carlos, en la Ciudad Universitaria de Madrid, plantea una serie insospechada de sugerencias. La magnífica manera de ocupar y limitar el territorio propio por mera presencia y diferencia. El regusto por un modo de ser que pretende lo clásico y acepta el cambio... El artificio previo, resuelto «al modo Sota» en el pasadizo subterráneo, en el acoplamiento de los espacios en el complejo edificio bajo, y sobre todo en el modo de separar en el plano horizontal las habitaciones de los estudiantes en dos grupos de ocho y romper, por ello, el bloque de dormitorios en dos torres, unidos por debajo y arriba gracias a los elementos comunes, gimnasio y biblioteca.

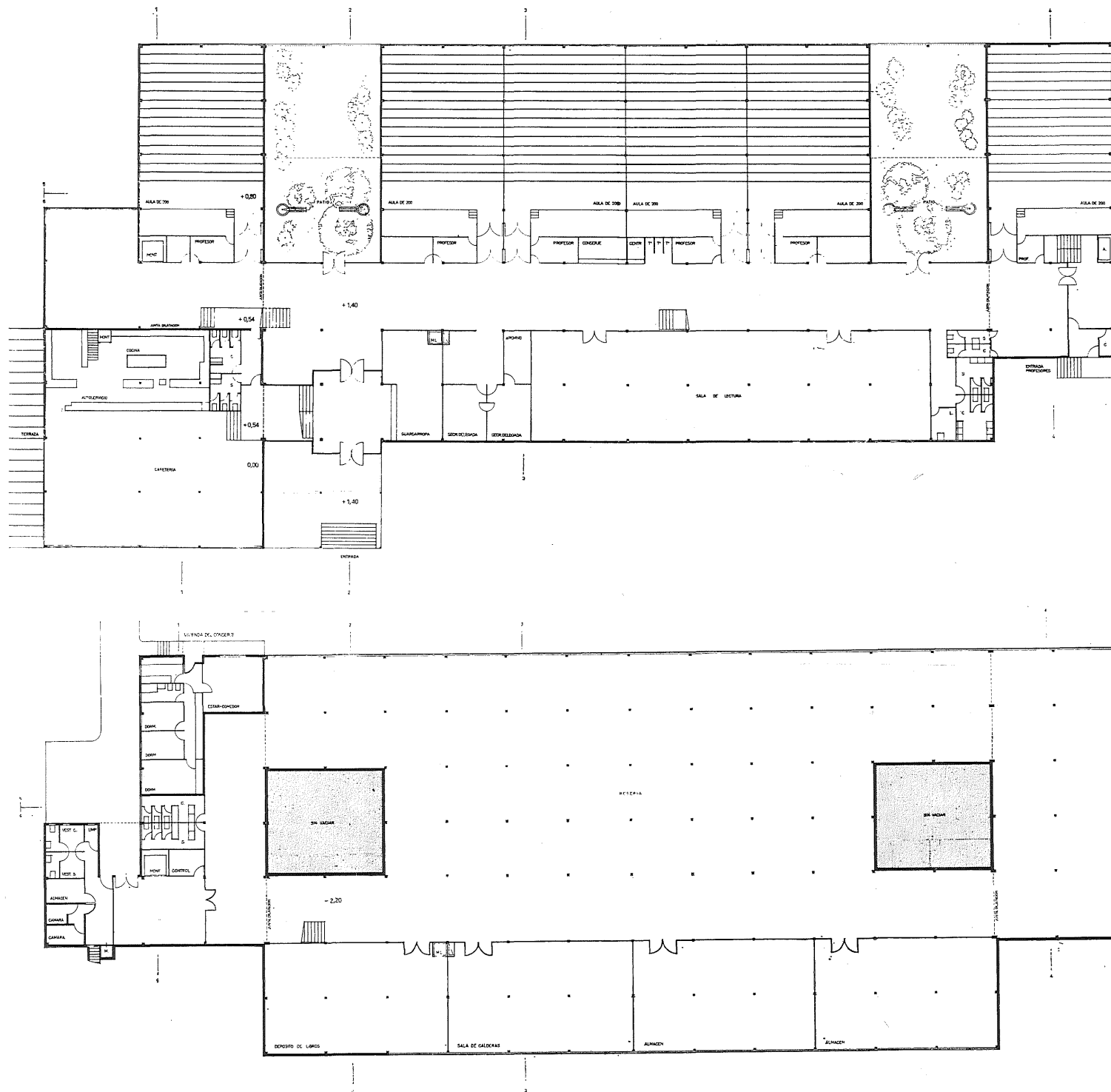
El tipo en ele de las habitaciones pretende resolver la zonificación en estos espacios, distinguiendo las simples de las dobles y con ello resuelve la forma del contorno con un juego sumamente elaborado de las simetrías y las inflexiones. El tratamiento de la superficie, elitista y reflectante, de un color verde unificador con el césped circundante, confirma la tendencia de Sota a separar y hacer tensa y evidente la piel del edificio.

De un modo seguramente inconsciente ha surgido un recuerdo al arco de triunfo clásico en el bloque de dormitorios, lo que puede llevar a emparentar esta obra con la «tendencia» de un modo bastante equivoco





El concurso promovido por Bankuni3n para sede, en La Castellana de Madrid, dio pie a una de las propuestas m3s sugerentes de toda la obra de Sota que plante3 en esta ocasi3n uno de los m3s bellos edificios que pudo haber tenido la ciudad. Diversos aspectos le hacían inviable, supongo, para una entidad bancaria a la espa3ola. Siendo, por otra parte, perfectamente v3lido a nivel arquitect3nico y constructivo, puso en evidencia de este modo lo ut3pico, en el m3s exacto sentido, de su planteamiento y el adelanto que la intuici3n propone a la sociedad, que por establecida, lo rechaza.



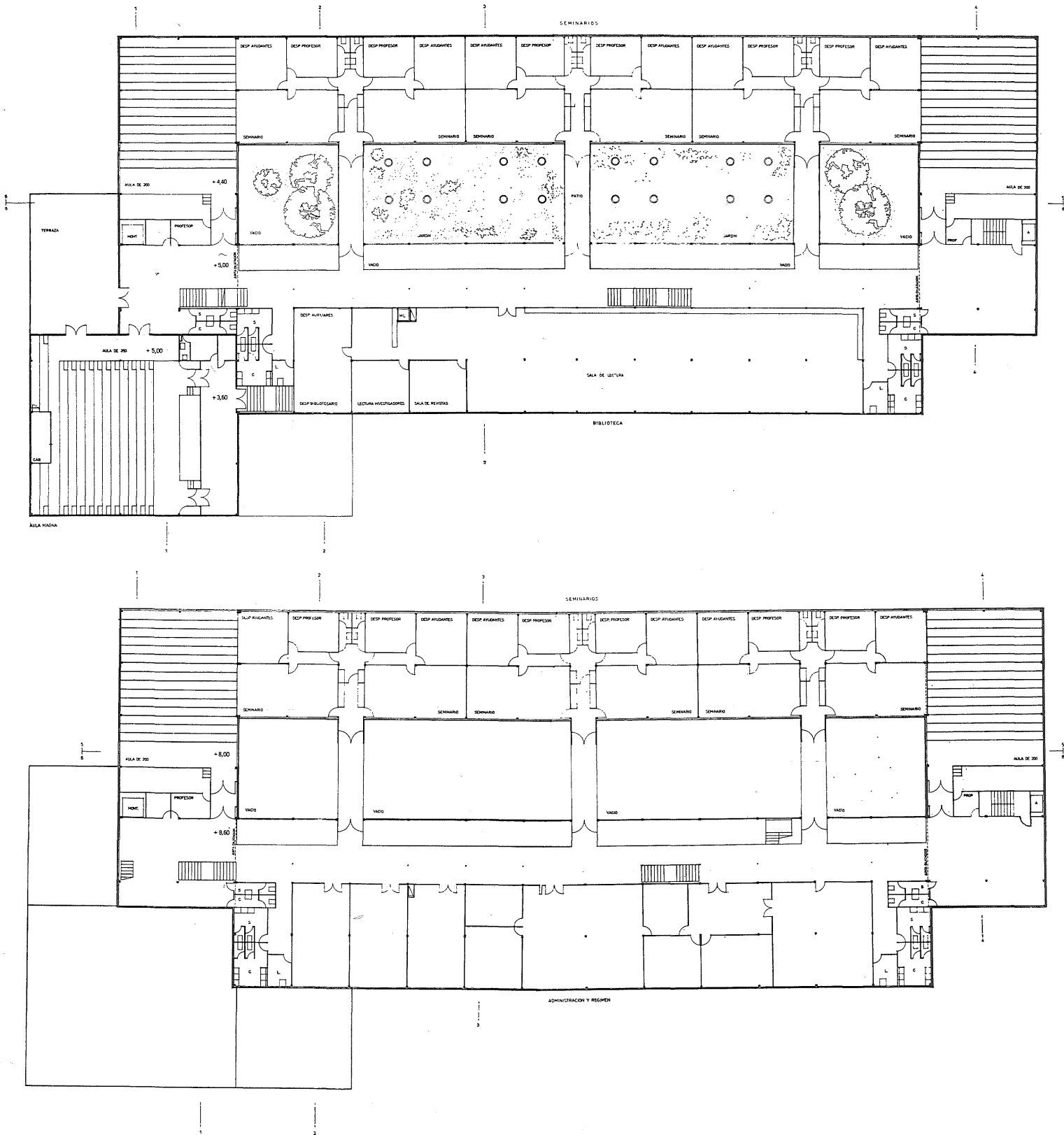
cubrimiento primero, y después en su uso adecuado, significativo. Por otra parte, habría signos espaciales particulares que caracterizan el estilo, que, adecuadamente utilizados, pueden llegar a ser leídos, con independencia de que lo sean correctamente. Aquí intervienen muchos factores, pero interesa señalar el de la participación del «lector» en, sobre todo, la arquitectura anónima. Se establece por este lado un aspecto de arquitectura-participación a través de los caracteres de lo anónimo, que aun a pesar de ciertas obstinaciones, se producen en la arquitectura de La Sota. (Hay que añadir que el

factor «intimidación» no existe en su obra.)

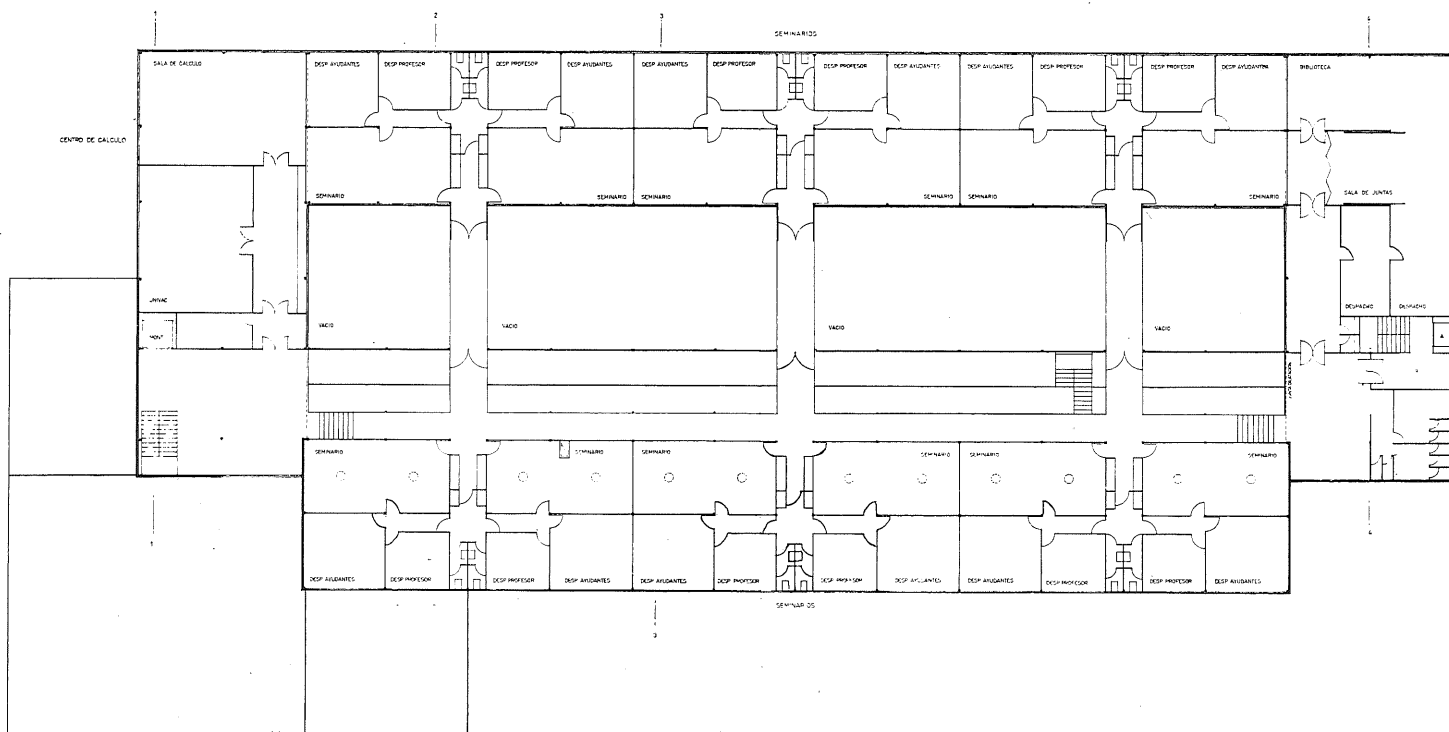
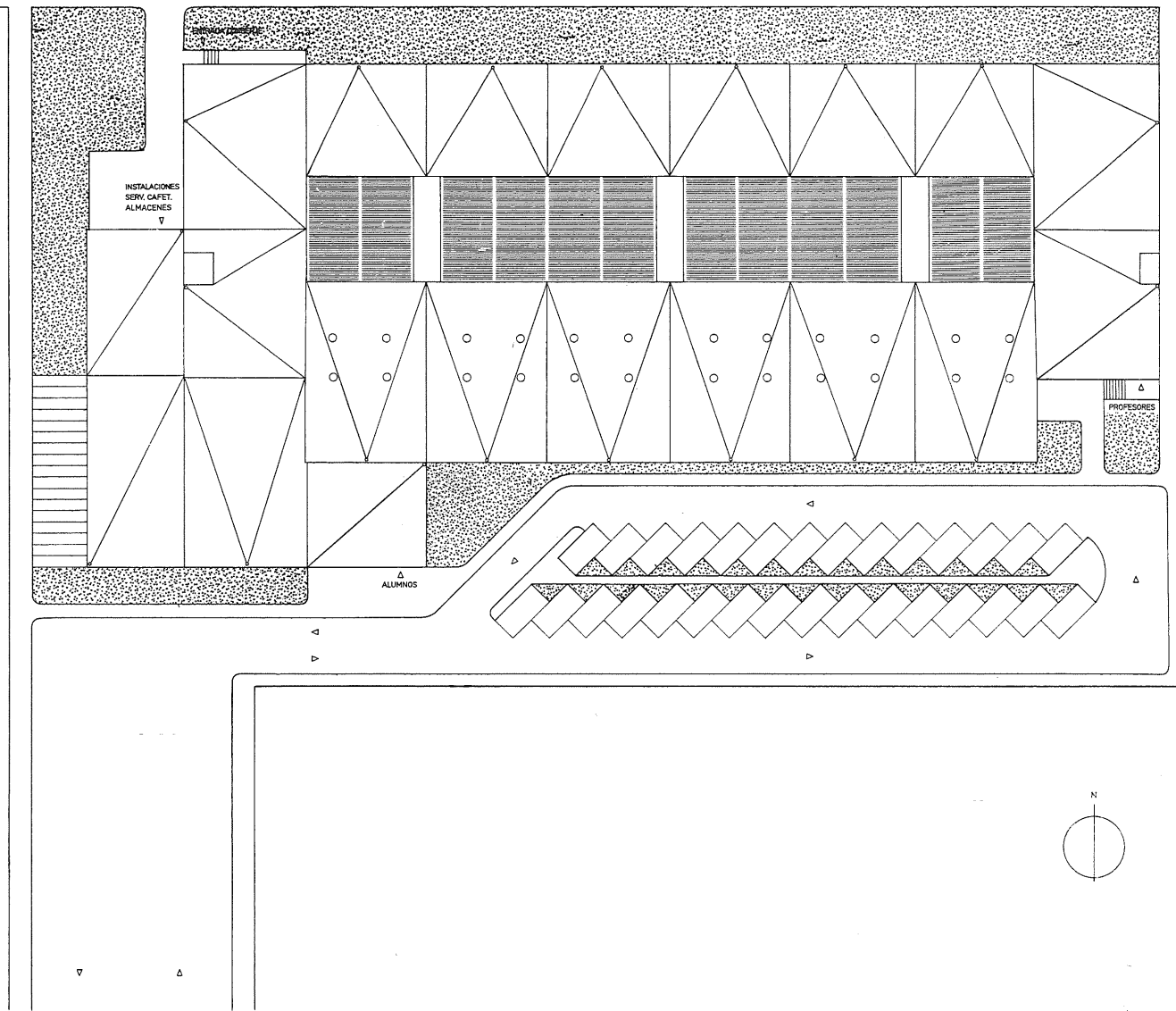
Por el entendimiento del espacio en este sentido podemos llegar a una explicación, que puede ser coherente, de la arquitectura de La Sota. Recordando que siempre entre polos establece un equilibrio, su arquitectura manifiesta espacialmente esa tensión equilibrada, sugerente, inquietante también, irónica, que puede advertirse en plásticos como Klee, Giacometti, Albers, Rotkko, Chillida; en músicos como Bach, Mozart, Stockhausen; en literatos como Proust, Hesse, Borges, Rilke. (Compara-

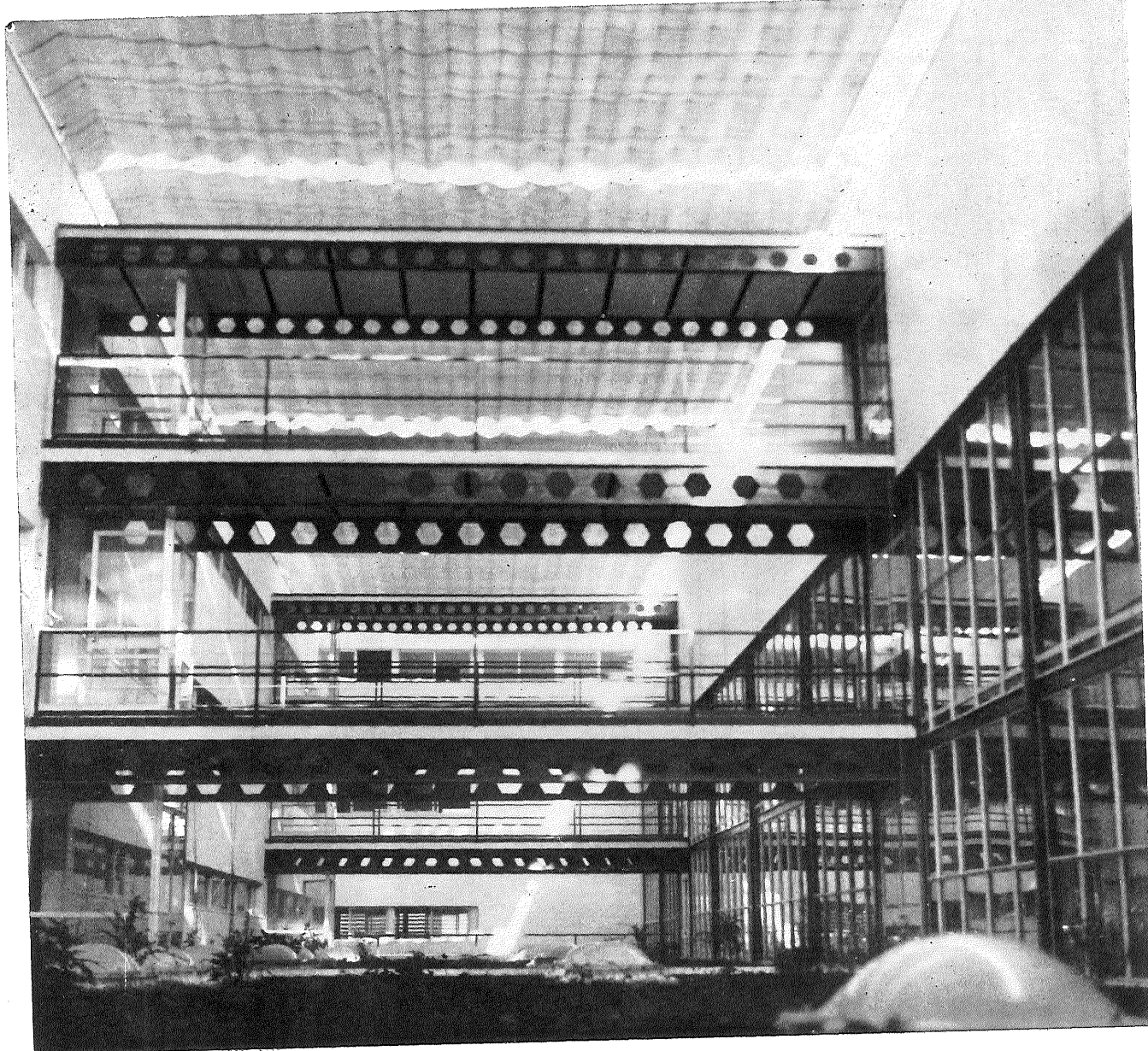
ciones que hay que utilizar tan sólo como referencia.)

Un mecanismo fundamental en la percepción del espacio es el que se manifiesta a través del sentido del equilibrio, que, como es bien sabido, se relaciona con la música a través del órgano del oído. La música es realmente una auténtica relación tiempo-espacio, y la arquitectura también; pero en diversos contextos externos una y otra. Sin embargo, el contexto interno previo y necesario para la creación en esos campos expresivos es realmente común, y De la Sota así lo intuye cuando hace referencia específicamente a esa

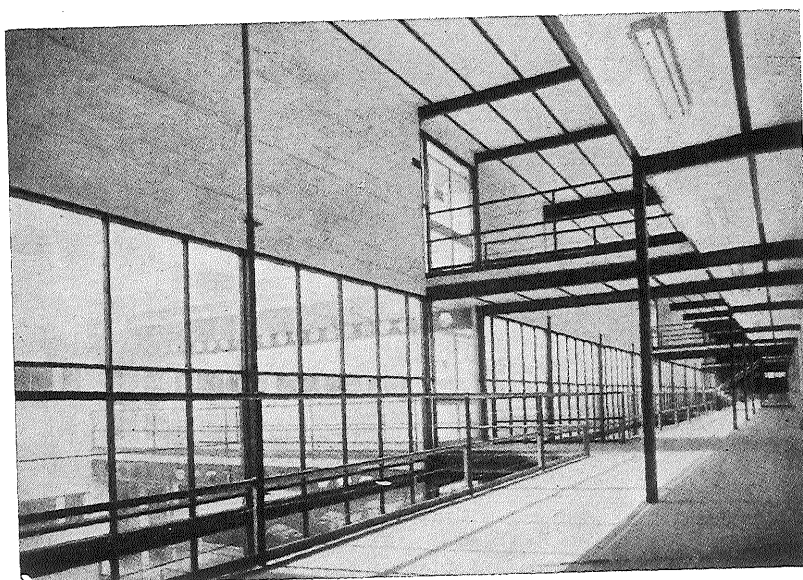


El edificio para aulas y seminarios en la Universidad de Sevilla, premiado en concurso previo, vio refrendada su calidad con el Premio Nacional de Arquitectura de 1974. Las plantas que en estas páginas aparecen explican claramente la inteligencia con que el arquitecto ordena los grupos de clases, los distintos servicios comunes, el sentido jerárquico e introspectivo de su ordenación en torno a un espacio interior ajardinado, a modo de calle. De nuevo, y con la sutileza que caracteriza a Sota, la simetría de las partes, el orden y el módulo, aparecen con una naturalidad que oculta con frecuencia el esfuerzo y el rigor.





Tanto la tercera planta como la de cubierta indican la importancia que en este edificio tiene el espacio interior, cuya complejidad queda manifiesta en la fotografía superior, en la que puede apreciarse el magnífico resultado ambiental logrado con un medio tradicional en Sevilla, el entoldado. En las fotografías se aprecia el complejo juego establecido con las pasarelas y los cerramientos que aíslan los cuerpos del edificio de la calle interior (ver en la planta izquierda) de las pasarelas hacia el interior de un muro que se cierra o se abre en un intento de control lumínico y espacial muy apreciable.





dualidad (75) músico-arquitectónica que se da en él y en su obra, de modo que llega a plantearse los límites reales entre las dos actividades.

Existe un fundamental juego necesario en la percepción del espacio, que como ya hizo notar Moholy-Nagy (76), radica en el movimiento que «provoca» la percepción del espacio. En los espacios de La Sota, el movimiento se produce en dos niveles fundamentales. En uno, el «aire» se comprime, se dilata o se fuga como nexo entre partes evidentes (Chillida, Giacometti). A otro nivel, el espacio se experimenta a través de la libertad en el orden, de las alteraciones, o juegos, o modificaciones de las partes que «marcan» el orden, ayudan a la participación mental en la reordenación espacial del conjunto. El «movimiento» de las partes, meramente intelectual, provoca una «experiencia» perceptiva que nos hace partícipes, «sumer-

gidos» en el espacio. Para los psicólogos de la forma, la percepción del espacio se realiza a través de la «inmersión» en él. Conviene recordar la importancia que para la *Gestaltheorie* tenía la experiencia del propio cuerpo y el valor que para lograrla tiene la escala. Pero si la escala es uniforme, embota el sentido, mientras que las modificaciones de escala hacen que ésta sea el orden y sus modificaciones. A través de éstas se establece otra relación orden-escala, que en la arquitectura de La Sota se caracteriza por la sutileza y el equilibrio.

Al referirme a la experimentación del espacio aludía a la experiencia del yo, y en este caso el «yo» es, además de la traída y llevada circunstancia, el entorno, también el recuerdo y el futuro. El espacio se relaciona con el tiempo por otro camino, que es el del «tiempo perdido», «el tiempo recordado». Sin la experiencia viva de la tradición podríamos decir que

la percepción del espacio es sumamente incompleta y carente de sugerencias para su proyección en el futuro.

En su obra, Alejandro de la Sota llega a la anulación de la referencia simbólica, quizá porque el sentido del equilibrio hace innecesaria la alusión, cuando es éste el camino normalmente elegido para despertar emociones que se desarrollan en el espacio. Los recintos sagrados o profanos de significación moral profunda, ligada a experiencias espaciales que caracterizan las formas-símbolo del inconsciente colectivo, en su obra se ven muy alejados de un lenguaje basado en referencias obtenidas a fuerza de indicaciones, como pueden ser los murales, vidrieras, residuos de grandilocuencia o de dominios alienantes, los grandes accesos, las torres (símbolo de fertilidades femeninas y masculinas), el espacio orientado, centralizado y trascendido.



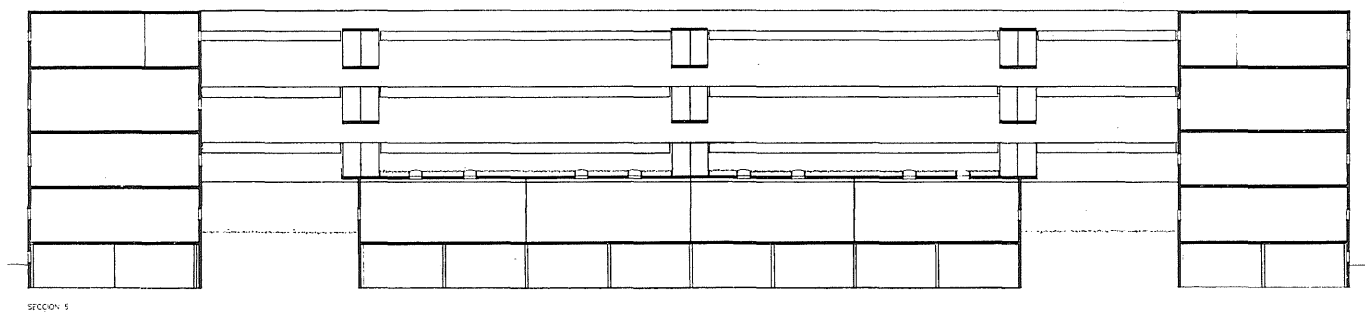
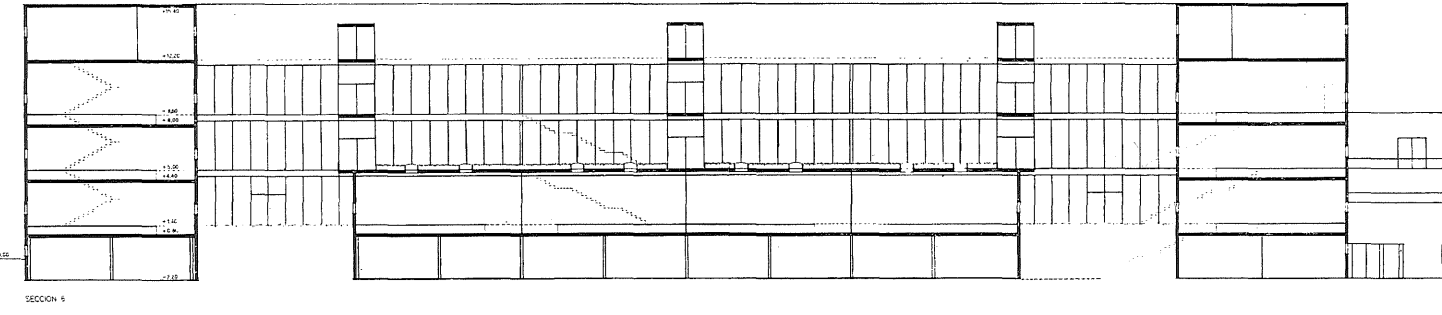
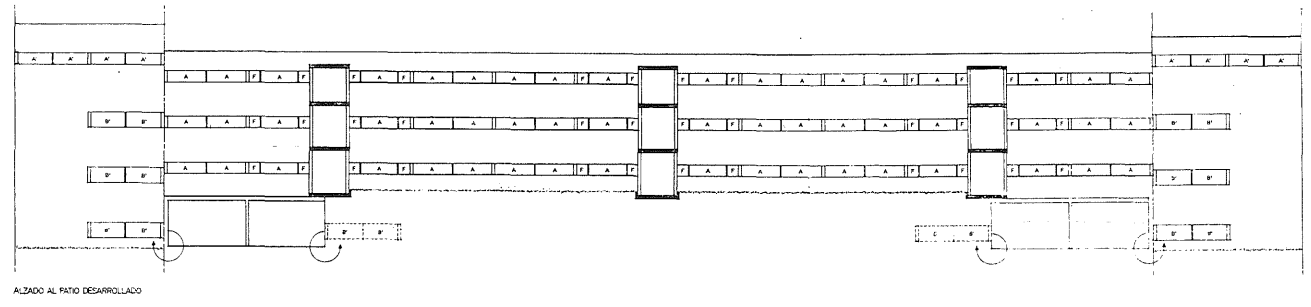
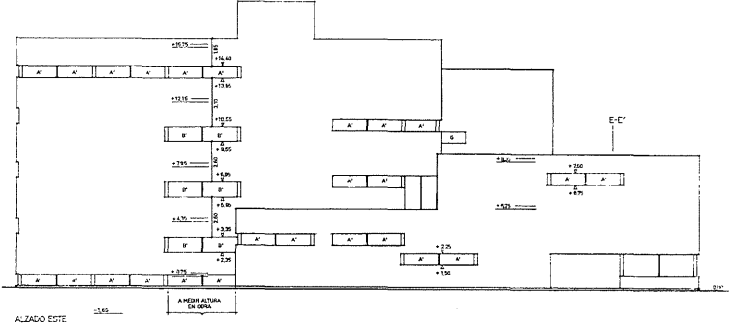
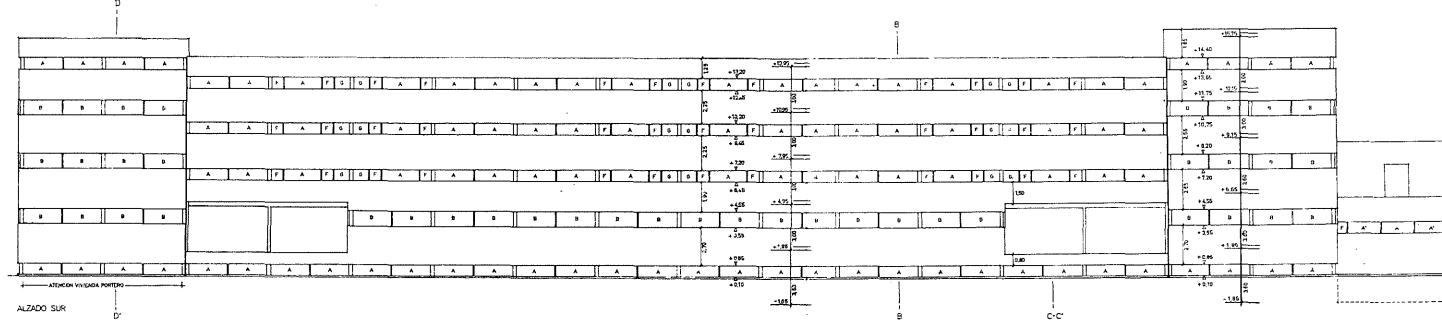
La ruptura en un orden al evitar la rigidez se intenta con la escalera contra la luz que rompe los ritmos marcados por los demás accesos. La contradicción del ataque del descansillo contra el cristal, la ruptura, con ese nivel, del espacio longitudinal y el magnífico papel desempeñado por las líneas de barandilla, que acompañan y rompen las pautas marcadas por estructura, forjados y carpintería, indican el nivel, de difícil acceso, a que ha llegado el arquitecto en su producción.

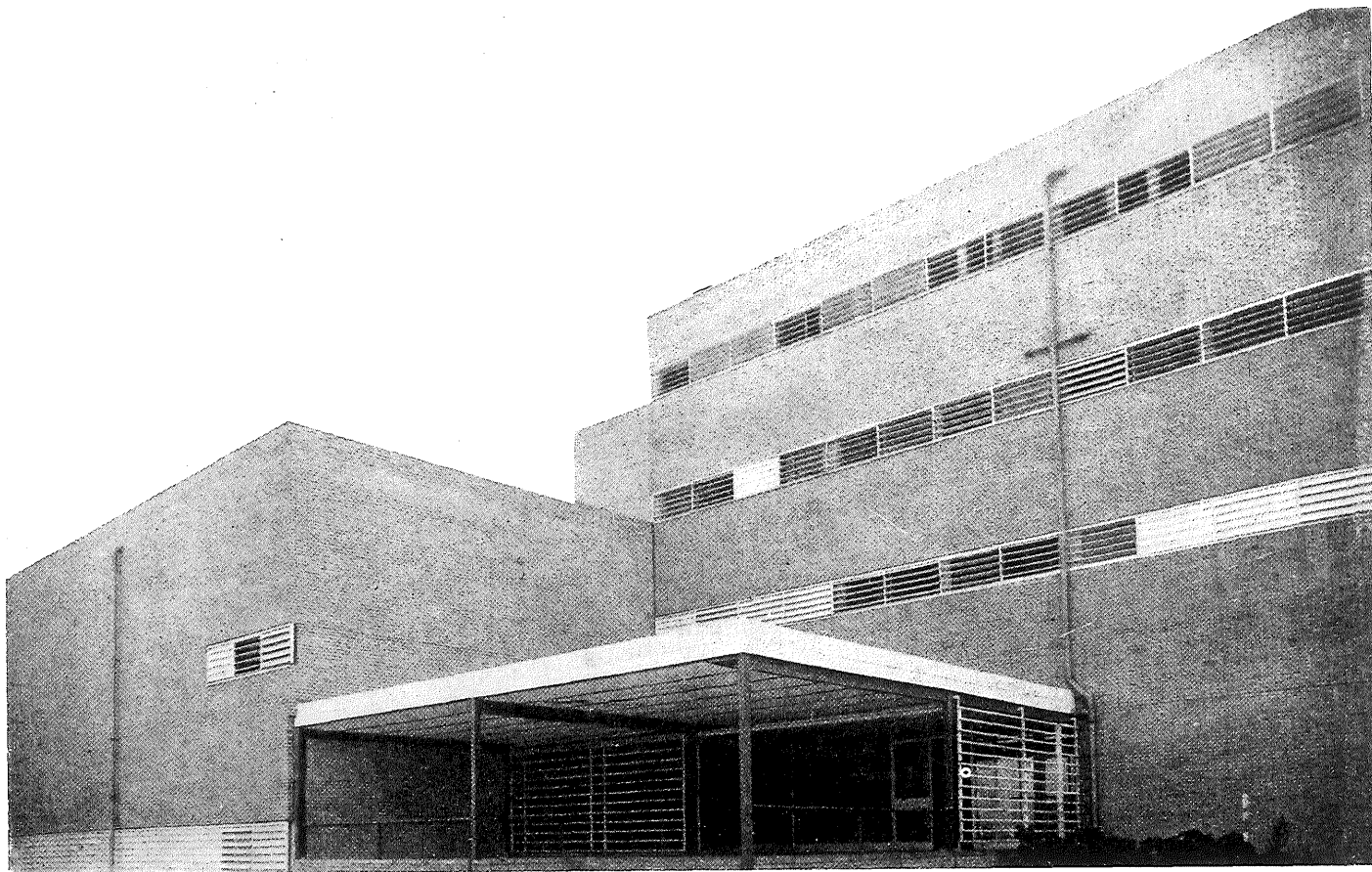
La arquitectura de **container** de Alejandro de la Sota contiene una experiencia espacial interna, sutil y dramática, no trágica, que en una secuencia progresiva prepara el «clímax» espacial. El equilibrio le lleva a dosificar los efectos expresivos del espacio fundamental no con un procedimiento lineal y contundente, con escenografía de ejes, sino con una sutileza manierista que incluye los cambios de eje, las leves modificaciones de escala, y por fin, con una ligera brusquedad, el espacio total. A.

una concepción espacial barroca opone un procedimiento manierista, que equilibra el efecto del conjunto.

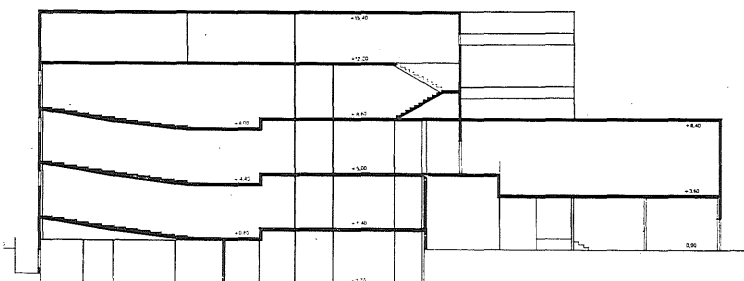
En un país de luz fuerte, meridional en Europa, acostumbrado al contraste de las sombras arrojadas de los volúmenes exteriores, las arquitecturas fundamentalmente planas tienen mala prensa y escaso entendimiento. Tópicamente se ha escindido nuestra geografía arquitectónica en los volúmenes de Castilla, con su fuerte escala de terreno llano, y los de Levante, con

su pormenor pintoresco. Los arquitectos de Galicia o del País Vasco han caído con frecuencia en una trampa consistente en asimilar formas surgidas en otro contexto intentando modificarlas. Sólo en escasas aportaciones recientes, obras de Peña y de Suances, han reinterpretado intuitivamente el **container** de sociedades muy diferenciadas, de características de gran patriarcado, en las que todo el grupo (y las funciones) se integran en un espacio común, fuerte de escala externa y diversifi-

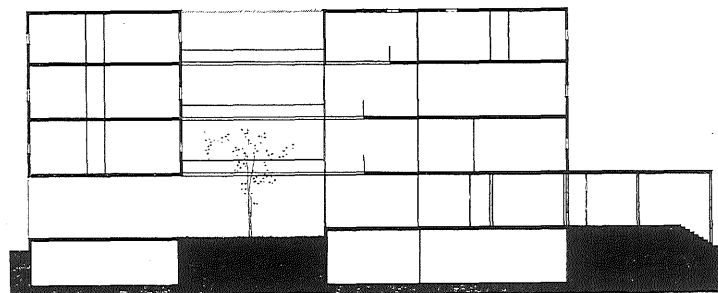




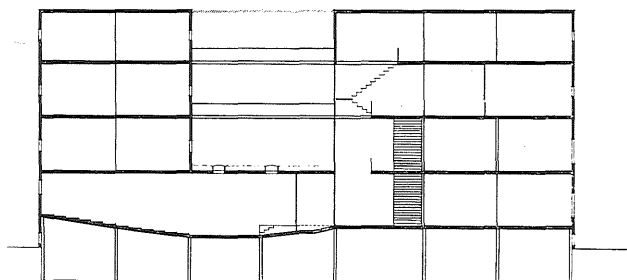
La aparente facilidad, además de un sentimiento optimista poco frecuente en la arquitectura actual, resuelto todo ello con una economía de medios absoluta, hacen pensar que Sota se encuentra en un óptimo momento creativo del que cabe esperar aún una excelente y sorprendente obra de madurez.



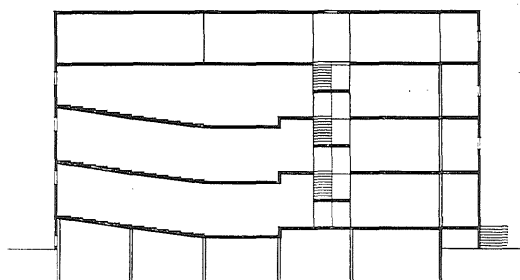
SECCION 1



SECCION 2



SECCION 3



SECCION 4

cada en el interior, de membrana poco diferenciada, que puede, más allá de las apariencias superficiales, entroncarse con los arquetipos de La Sota por vías diferentes. Curiosamente en el caso de Peña, a través de la reivindicación de lo popular. En el caso de Suances, por la fuerza de la propuesta utópica tecnológica. Cabría hacer referencia, asimismo, a determinados aspectos de la obra de García de Paredes. Aquí puede incluirse un nexo que pasa por Kahn y Venturi, o en ciertos aspectos, de **container** también, por la obra de Stirling (77), que pueden encontrarse en esta línea, aunque su punto de partida sea diferente, en este último caso obedece con mayor rigor a una voluntad de forma que a una corriente utópica o popular.

Este equilibrio sutil que La Sota mantiene entre orden y escala se realiza cuando fundamentalmente el entorno es ciudadano y la membrana cumple la misión básica en todo **container**, y es la de creación de microclima o de microentorno, es decir, del control de relaciones. Cuando el entorno es grande y no urbano y la escala no permite un volumen importante (casos del colegio de Orense y Mar Menor) el **container** se deshace por imposibilidad física y se sustituye por la relación entre los volúmenes, que si en el caso del Mar Menor es de límites y apoyos comunes, en el de Orense, por las necesidades diferentes y la topografía, es en volúmenes separados, intentando en ambos ejemplos el control de todo el conjunto. En estos dos casos concretos la influencia del paisaje (incluida arquitectura popular) es evidente. El hecho de que no se hayan realizado ninguno de estos proyectos nos priva de una referencia comparativa adecuada para el estudio del proceso de asimilación inclusiva del arquitecto.

El concepto espacial específico de La Sota, con su arquitectura **container**, se presenta en su última etapa en dos vertientes diferentes. Por un lado, el espacio se enseña del volumen, que queda exclusivamente insinuado por un «empaquetado» cristalino controlador de microclima y liberador de las separaciones interiores de la «caja». De nuevo el «está y no está» del cristal es inclusivo-exclusivo, formador de volumen y supresor de masa; aísla y une al entorno y también libera de ese cometido al límite del edificio que queda intercomunicado por el espacio interior. Y lo que es fundamental, la supresión de la «reja» por primera vez. Si en unos casos (concurso del Banco, Caja de Ahorros) el edificio plantea el espacio interior-exterior, en otros (Universidades de Granada y Sevilla) es exterior-interior. O se trata de una piel levemente separada, o, por el contrario, son unos elementos aéreos lo suficientemente ligeros los que insinúan la relación vacío-volumen. Los elementos que cum-

plen la misión de realizar las relaciones espaciales están a la escala humana apropiada para que el equilibrio orden-escala se establezca. Se observa en todos los casos la no utilización de la apariencia de mecanismos (cajas que albergan servicios, ascensores, escaleras...), sino las barandillas, cuerpos volados, corredores, galerías, escaleras, exentos y relacionables con lo humano. La dualidad concreto-abstracto en su espacio fundamental se resuelve por el equilibrio del empleo de lo uno (los elementos que delimitan, marcan, dinamizan) y lo otro (el espacio en sí mismo, las «relaciones») en un todo coherente.

El uso de la luz en el interior de la arquitectura es un recurso eficaz que De la Sota ha empleado con acierto en sus **containers**. Casi todo el simbolismo por él utilizado está concentrado en el uso de la luz. Existen una serie de constantes en la manipulación de este elemento en su obra, que pueden resumirse en: 1) siempre que es posible se libera el acceso de la luz por la parte superior del edificio. Se produce por la abertura clara, en el Gobierno Civil de Tarragona; por los materiales translúcidos, en la Residencia de Miraflores, en la propuesta de Vitoria, por la iluminación cenital, que ha posibilitado la ocultación de volúmenes en el Colegio César Carlos, en las Facultades de Sevilla y Granada, en el reciente proyecto para la Caja de Ahorros, en las galerías exteriores del colegio de Orense, etc. La sublimación, de nuevo, está aquí presente. La espiritualidad, el elevar los ojos a las fuentes luminosas, que procura el uso desde lo alto de la luz, también ayuda a desprenderse de las relaciones realistas. Intenta provocar este sentimiento de elevación tanto si el programa es religioso como si civil o simplemente deportivo. Si el uso de la parte superior no es fácilmente compatible con la iluminación, ésta se traslada a los laterales del volumen, pero siempre a la máxima altura. (En este sentido, el Gimnasio del Maravillas es un ejemplo perfecto de resolución del conflicto haciendo un retranqueo del volumen de las aulas-estructura exclusivamente para la penetración de la luz. 2) El acceso al espacio luminoso (Maravillas, Polideportivo, CENIM, TABSA) se realiza mediante unos quiebros direccionales a través de zonas de escala menor, espacios muy compartimentados, que preparan la sorpresa del cambio de la luz en intensidad, dirección y calidad. Logra de este modo una plasticidad espacial por la dinamicidad de la luz cambiante, que modela un espacio sugerente, espiritual y sorprendente (78).

La estética de La Sota tiene una serie de factores determinantes que se organizan en torno a un sentido del equilibrio que le aparta de soluciones excesivas en cualquier dirección. El resultado es una

obra compleja y tensa, pero al mismo tiempo silenciosa y anónima, flexible y ordenada, que por la vía de la calidad se resuelve en singular y arquetípica de una especial **Gestalt**, que ofrece caminos inesperados y absolutamente ricos, pero inviables para la mayoría por su sencilla dificultad, por sus renuncias, que con Juan Ramón, parecen decir: «A la minoría, siempre».

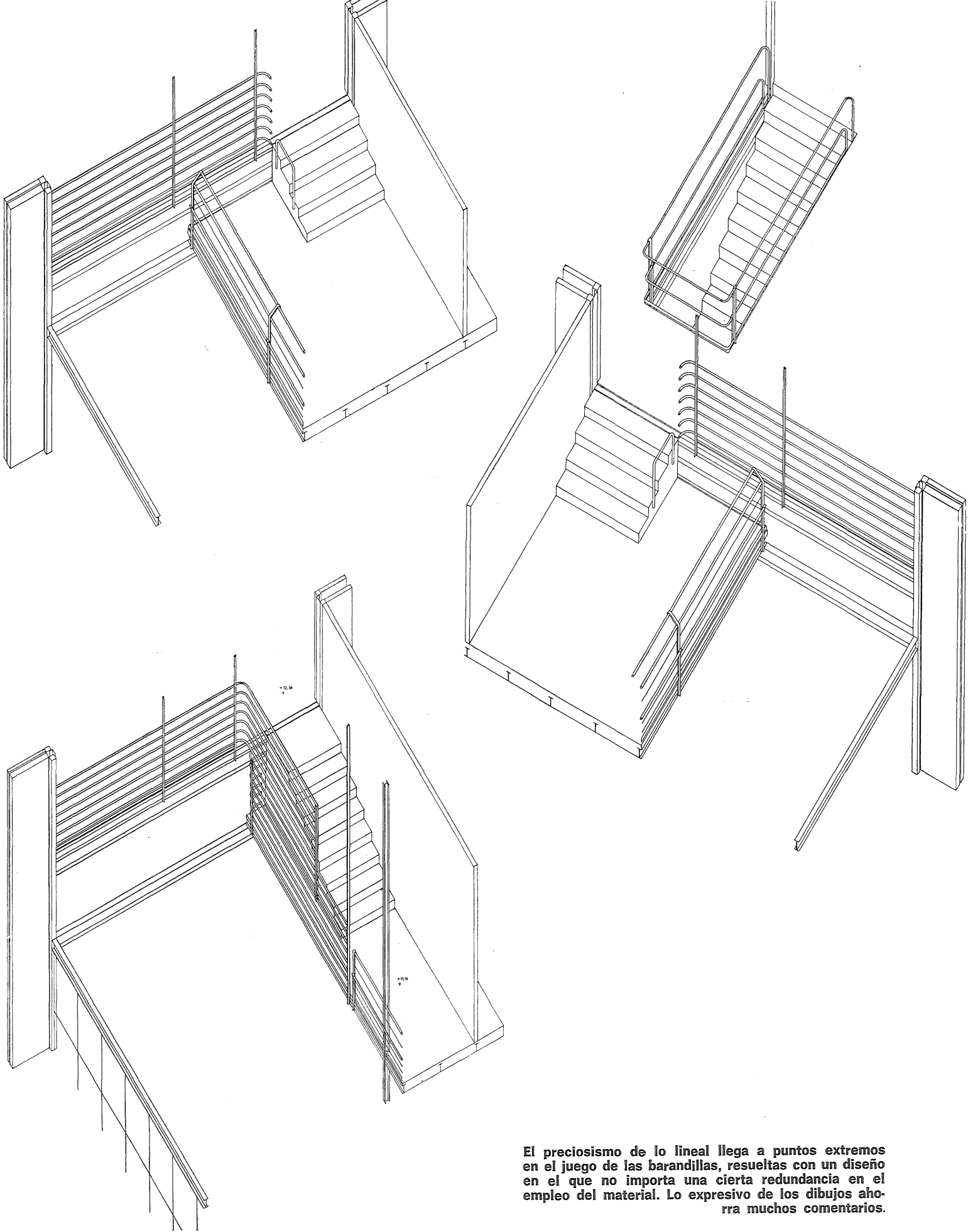
Proceso creativo

Una de las facetas más sorprendentes en la arquitectura de Alejandro de la Sota es su sencillez. Nada, aparentemente, más lejano a la elucubración, a la elaboración de los temas, a la complejidad de los planteamientos, al equilibrio laborioso, que su arquitectura. Y sin embargo, podemos entender ahora, y ello se ha intentado en páginas anteriores, que esa sencilla elementalidad aparente no se ha logrado por la fácil exclusión de variables, sino por una compleja labor de eliminación de lo superfluo que, realizada de un modo intuitivo, sólo permite la existencia a lo esencial y a los elementos que revitalizan estéticamente ese orden primero.

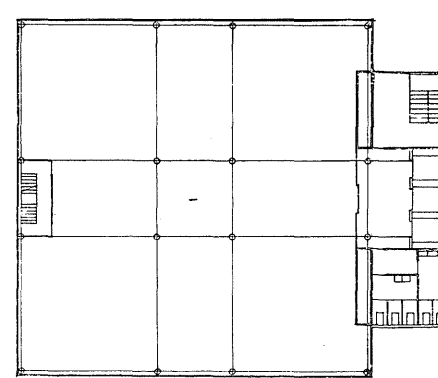
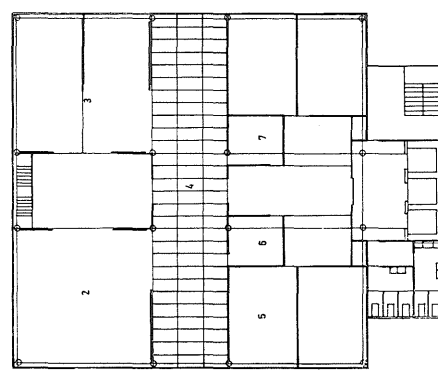
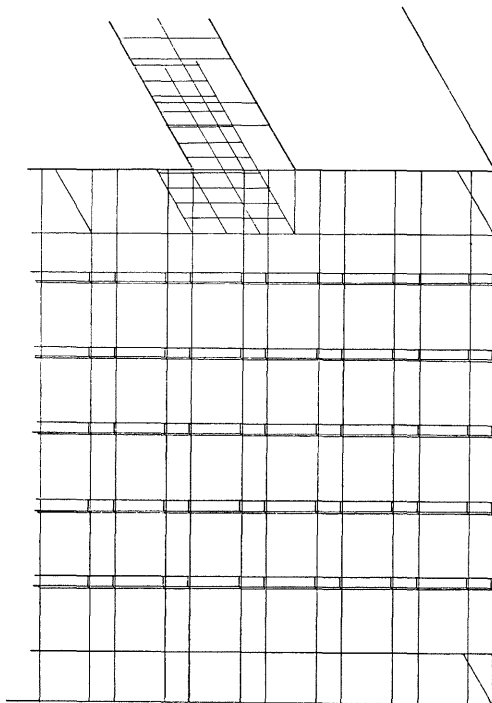
El proceso por el cual el mundo del arquitecto es limitado por el contacto con la realidad hasta llegar al diseño es casi absolutamente interior, de «caja negra». Del croquis previo, sumamente abstracto o muy concreto, el proyecto no pasa por fases intermedias, sino que se diseña. Es este diseño, sin embargo, el que sufre elaboraciones sin cuento, el que se deshace, se retoca, hasta que el interés cambia de tema. De este modo de producción, sumamente profundo e intuitivo, poco puede decirse, por pertenecer a un contexto intransferible fuera del cual perdería su validez. Pero creo que su obra puede clasificarse si se observan las obsesiones que persiguen al arquitecto en la fase previa al proyecto, en la que no utiliza prácticamente el tablero de dibujo ni casi los croquis de ideas.

Hay que hacer notar que aunque los factores determinantes de la Forma se hayan estudiado por separado, actúan en la realidad de modo muy diferente mediante un complejo mecanismo de interacción, casi nunca concatenados en un proceso más o menos lineal o en esquema de «árbol», sino que, por el contrario, las prioridades se modifican, se alteran y se influyen de modo que poco a poco va produciéndose un ajuste en el conjunto, y esto logrado, interviene el sentido estético, equilibrador de lo inclusivo y la eliminación de «casi» todo lo superfluo (79).

En primer lugar suele intervenir la necesidad de abstracción de las cualidades esenciales de un tema. Inmediatamente después, la transposición de estas cualidades intuitivas a un nivel en el que se convierten en factores estéticos. Y el



El preciosismo de lo lineal llega a puntos extremos en el juego de las barandillas, resueltas con un diseño en el que no importa una cierta redundancia en el empleo del material. Lo expresivo de los dibujos ahorra muchos comentarios.



juego con estos factores hasta que satisfacen la Forma, lo que ella «quiere» ser, tanto como lo que el arquitecto quiere que sea (80), porque realmente la existencia de esa Forma poco importa si no tiene la posibilidad de existir, y no puede fuera de un contexto, y ése pertenece a la voluntad selectiva del autor. El tema viene a ser el pretexto que pone en funcionamiento el dispositivo, la voluntad de Forma del arquitecto. Interviene aquí un factor ético-estético, la expresión, que vimos cómo en el caso de La Sota se resolvía. La apropiación del tema suscita una especie de persecución mutua. Del arquitecto al tema, limitándole, definiéndole, relacionándole, por un proceso de interiorización, y finalmente, del tema al arquitecto, cuando aquél toma vida (Forma) y manifiesta su voluntad de ser de un modo. Aquí comienza un forcejeo, que supongo doloroso, por nacer uno de una forma, y por educar esa Forma en un estilo el otro, hasta que se confunden Forma y estilo en una idea trascendida y, ya, madurada.

De este proceso interno de sensibilización y esfuerzo de interiorización puede suponerse la importancia fundamental que en la obra tiene el tema, que soporta el rigor del estilo en su formalización para lograr la coherencia. Cada tema particular lucha por ser en sí mismo, y el arquitecto, por hacerle suyo. La estrategia por la que se llegue al equilibrio es realmente imposible de explicar, pero creo que sin ese proceso de aprehensión profunda, la arquitectura de Alejandro de la Sota, que comen-

tamos, no tendría razón de ser.

Cabe, pues, afirmar que estamos ante una arquitectura de prototipos que tienen de común ese arquetipo que caracteriza a la Forma del arquitecto, al estilo. La permanencia de los tipos a través de las diferentes propuestas se va modificando en sus relaciones, en la formación y transformación del estilo (81).

El elemento diferenciador de los temas es el programa, que impone una escala. Aquí interviene una cualidad del estilo fundamentalmente estética y simbólica. La escala es factor determinante de relaciones formales, de tensiones y de la calidad numérica del espacio.

En alguna ocasión recordaba De la Sota la importancia que en su producción tuvo el programa de TABSA. Creo que no es descabellado pensar que fue precisamente la escala, a través del programa, la que liberó el arquetipo de La Sota, al poder prescindir entonces de la «necesaria» expresión de lo concreto que impone una escala reducida. Esa capacidad de expresión se volcó entonces a unos niveles más acordes con sus cualidades expresivas y facilitó que surgiera el latente, si recordamos la evolución de su obra, **container**, o su espacio inclusivo y sus compromisos, eludidos, de diálogo arquitectónico quedaban eximidos por la utilización de esas membranas elitistas y anónimas que caracterizan su estilo.

Ya liberada la capacidad de creación a una escala y establecidas las relaciones necesarias para la coherencia entre Forma y contexto, el camino del rigor, que exige

tantas renunciaciones, es seguido por el arquitecto en toda su obra. A partir de esta liberación, la escala ya no es condición «sine qua non» para la formalización dentro de un estilo, ya que éste es el que condiciona o utiliza a la escala como lo que realmente es en los mejores casos: una herramienta estética a utilizar «en» el proceso de creación.

El programa implica a su vez la satisfacción de diversas funciones. El funcionalismo deformante que a tantos errores ha llevado, a partir de un planteamiento miope, tanto del concepto de forma como del de función, y a la expresión a través de las falacias de las analogías (82), hacía surgir la una del otro por un procedimiento ingenuo, que encontró gran predicamento por lo propicio del momento en que surgió y por la comodidad de aceptación de un esquema falsamente prestigiado por unos nombres que, aun siendo sus profetas, tenían suficiente talento como para eludir sus propias trampas, al menos las más claras.

La función y la forma, desligadas de una relación biunívoca, adquieren todo su auténtico vigor y permanencia. En la obra de La Sota, son factores importantes en la definición del proyecto (hay que notar que aquí, forma, se está utilizando en un sentido más próximo a diseño que a Forma). Por el modo de enfocar un problema en un nivel abstracto se puede entender que ni forma ni función condicionan el desarrollo de las decisiones, que, por otra parte, más que simplemente lógicas, son intuitivas «y» lógicas. Al partir de



En la página izquierda, perspectiva y plantas de ático y tipo, correspondientes al proyecto presentado al concurso para sede de Aviaco en Madrid (1975). La propuesta para Bankunión, reelaborada, sigue siendo inviable en ciertos sectores.

En la parte superior, dos vistas externas del edificio de viviendas en Pontevedra, en las que puede apreciarse la interpretación del elemento tradicional.

un nivel diferente, la función adquiere un significado estricto, y al mismo tiempo puede surgir ni condicionada ni condicionante. Una de las características más a tener en cuenta por la función es su cualidad de variable en el tiempo y en el espacio, y De la Sota la posibilidad de ser plenamente a la función dentro del **container**, y por su rotura de la relación forma-función, la expresión de la función nunca se reflejará en la forma, a no ser que a su vez esta forma genere nuevas funciones, con lo cual se establece un circuito de interdependencia que complejiza en grado sumo las referencias significativas. De esta manera, en su estilo se eliminan algunos de los aspectos más característicos de las arquitecturas racionalistas y expresionistas: la expresión de la función por la forma y la propuesta simbólica de un espacio funcional.

Queda aún una posibilidad expresiva gestada en el uso de los materiales, y es la ineludible de lo que «son». Por el mecanismo explicado, lo contingente se sublima al ideal; pero en el proceso creador de La Sota son los ideales los que condicionan el uso de determinado material más que al contrario. De este modo, los materiales más «impersonales», es decir, aquellos que menos anidan en el recuerdo del hombre a través de usos anteriores, los «nuevos», o los que menos «materiales» son, cuentan en su obra de un modo preferente porque son más adecuados o bien a inhibirse en la expresión personal (elitismo-anonimato), o a recibir el significado «de» la obra (que así se libera de otro

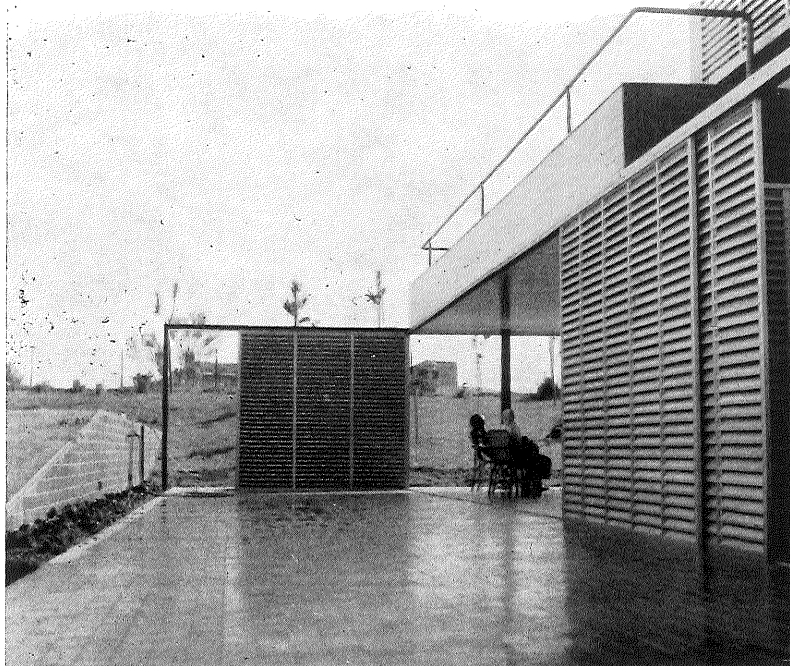
condicionante), o como referencia a la utopía propuesta.

Una posible explicación a la afición que De la Sota tiene por los nuevos materiales o por el uso insospechado que hace de algunos, desvinculándoles de significados asociados a su cometido, puede encontrarse de este modo. En sus clases nunca había preguntas sobre el «de qué se hacía» una idea, porque en principio eran de «pasta», algo a definir, es decir, una herramienta a utilizar en el momento en que el problema estuviera claramente planteado. Pero una vez que está atribuida una misión específica, «se sabe» qué herramienta puede cumplir el cometido con idoneidad, y es probable que, una vez decidido, resulte sorprendente, por el uso, por el material o por el material y el uso.

Aquí se plantea una contradicción con la intención del proyecto que se resuelve por la naturalidad. Los materiales son utilizados de un modo poco exhibicionista, con la sabiduría con que se usa lo que largamente se ha madurado. Los «experimentos» que se realizan con los materiales son sólo la expresión de un experimentación a otro nivel.

Cuando un nuevo material se introduce en el modo expresivo de un arquitecto es normal que el cambio afecte al resultado. No en este caso, en que el pensamiento es independiente, hasta muy avanzado el proceso, de lo concreto, a no ser que la intervención del material, por circunstancias notables, se produzca «desde» dentro, más que como tal producto, como con-

dicionador de procesos, como un sistema arquitectónico. Y en este caso, el material tiene la posibilidad de la experiencia en el proyecto no sólo a nivel de texturas, sino fundamentalmente como modo de hacer. Hay que recordar lo dicho en relación a una de las características fundamentales de lo anónimo, que es su estar en continua ejecución. La referencia al «hacerse» relaciona al material no convencional, curiosamente, a lo anónimo. Puede explicarse ese equilibrio entre anónimo y tradicional por otro camino, el de la propuesta utópica en Alejandro de la Sota. Existe en su mejor obra la indicación continua a los procesos del consumo, a los niveles de aceptación de procedimientos industriales de productos de consumo. Actúa aquí con referencias el estilo «pop». Materiales que se usan a diario, que se han hecho anónimos por su uso, alcanzan en su obra un nivel de sensibilidad sorprendente. Los ejemplos son innumerables. El empleo masivo de uralita, viroterm, chapa plegada, etc., en los exteriores, del plástico últimamente, pueden referir su arquitectura a un tipo de «arquitectura pobre» que no es muy exacto. El que exista una cierta tendencia a asociar la arquitectura que hace alarde de materiales baratos y «vulgares» con el progresismo de su autor no es sino una de las falacias más notorias de los últimos años. Muy poco tiene que ver una cosa con la otra. El progresismo no está en los alardes o en la incultura de la obra que vulgariza y degrada el entorno (no por los materiales, sino por la carencia de



Ultima propuesta de vivienda de Sota. Urbanización de Santo Domingo en los alrededores de Madrid. Vista del estar exterior.

respeto, de sensibilidad). El uso progresista de los materiales falsamente llamados innobles está en el ennoblecimiento por el trato correcto que se les da y en las posibilidades de crear la mejor arquitectura desvinculándola del significado asociado a épocas muertas, en el fondo de muchos ejemplos de uso de materiales «progresistas» existe el clasismo de un uso retrógrado. Y la relación, no siempre válida, sociopolítica del autor con la obra. La mediocridad no puede mejorarse con referencias partidistas fuera de la arquitectura y las «intenciones», en ésta, hay que demostrarlas con la obra.

Si por una parte la arquitectura de La Sota es «povera», por otra se inhibe; esta es cualidad que equilibra, en el farragoso entendimiento de su experiencia, los compromisos de las adjetivaciones. Ya hemos dicho algo en relación a su elitismo y anonimato, a la creación de un contexto al margen, del difícil equilibrio intuición-razón, como para dejar abierto el cauce interpretativo a la arquitectura de La Sota en referencia a las connotaciones que, al margen de la obra, pueden aplicarsele.

Siguiendo el razonamiento que habíamos dejado arriba, hemos visto que el material de la obra de Alejandro de la Sota es más la materia como concepto. Pero teniendo en cuenta el proceso seguido en la elaboración del diseño, en el que la intuición elimina, asocia y finalmente elimina y asocia, el procedimiento, los sistemas y los métodos de la arquitectura (no del diseño) están implícitos en la Forma primaria. Así resulta que el material es «el que tiene que ser» y no puede ser de otra forma (aunque no estuviera concretado en un principio, «va siendo» por el modo de ser concordante de los

procesos en la formación de la idea y del material).

Hay que observar que en la arquitectura de Alejandro de la Sota no manda el proceso sobre la Forma ni ésta sobre aquél. Ambos se explican y complementan mutuamente. Se ha hecho referencia anteriormente al continuo rediseñar en el proyecto de La Sota. Este puede ser el camino de su «metodología» de prueba y error continuos. Pero a partir de un orden establecido, las modificaciones pueden ser muchas y el diseño definitivo puede llegar, dentro de un mismo tema, a distintos resultados, y todos ellos, a su vez, admiten muy bien alteraciones posteriores. Algo un tanto distinto suele ocurrir con el gran espacio interior, que si es altamente flexible, tiene un carácter lo suficientemente marcado como para ser difícilmente alterable. En esta fase de definición del diseño, la forma ya está claramente especificada, y la voluntad de estilo equilibra las tensiones que surgen y pugnan por imponerse. Realmente, en el caso de La Sota el proyecto no acaba con el diseño de un caso concreto, sino que queda a la espera de una nueva oportunidad, y esto explica en parte la relación entre proyectos y la evolución lenta de diseño a diseño. Es notorio que, después de lo dicho, las modificaciones no suelen ser sobre el planteamiento general, sino sobre detalles, que, cuidadísimo, son aportaciones muy afortunadas al diseño.

Respondía así a la pregunta que le formularon en 1968, publicada en «Método».

«Método»: «¿Existe metodología en la elaboración de un proyecto? ¿Puede explicarnos la suya?»

Sota: «Como primera contestación general que es común a todo el cuestionario, podría hacerse otra

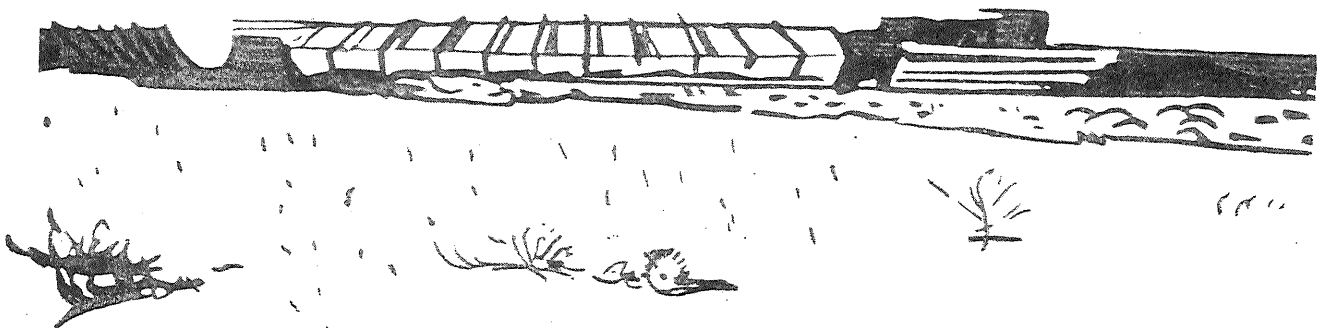
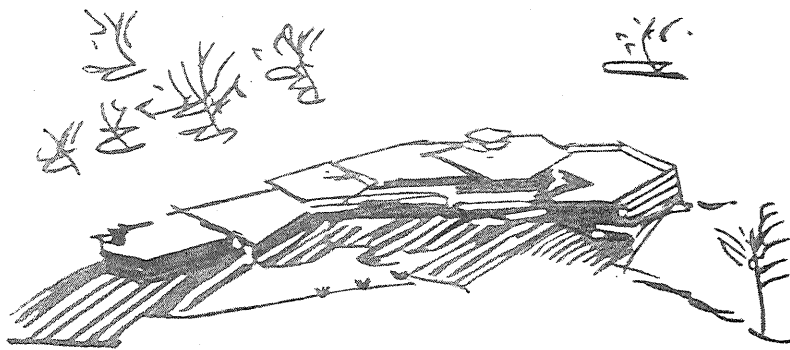
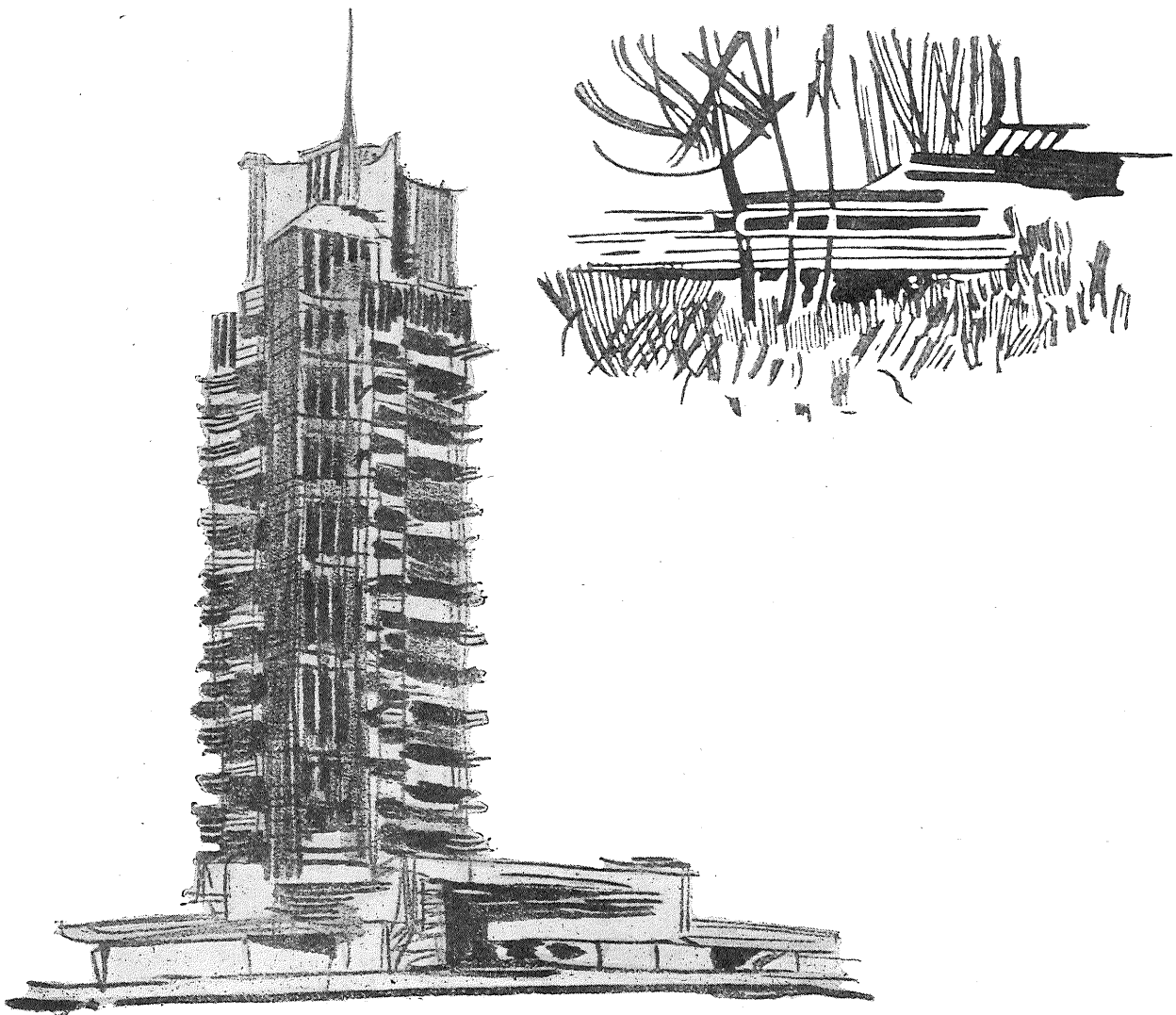
pregunta. ¿Qué es hoy la Arquitectura? ¿Es aún específicamente nuestra, de los arquitectos, la labor que nos lleva a la resolución de los problemas, del mayor problema, solución de la vivienda y su entorno? Constructivamente, y por un mal entendimiento nuestro, se nos va algo de nuestras manos. La copiosa información de sistemas para cubrir y cerrar que nos llega cada día nos da la idea de cuánto está ya resuelto comercialmente y cuanto varían día a día estos sistemas; con una elección, con una compra, queramos o no habríamos cumplido; somos, pues, intermediarios.»

«La metodología, pues, ha existido antes, y no precisamente en nosotros.» «Esta metodología, arquitectónicamente hablando, está muy ligada al desarrollo del país; no puede exigirse más que la que corresponde; ahora bien, independientemente de nosotros, irá creciendo en presencia y nos veremos envueltos en ella. Realmente se está lleno de clarísimas dudas. Algo como si no se quisiera más de lo que ya existe; como hoy se dice, no utilizar la arquitectura de oferta. ¿Qué defendemos?» «Trataremos de disipar dudas, la de ordenar todo aquello que me ofrecen. A veces, poca parece la labor.»

Lo que queda, y, en resumen, es lo que nos interesa, es la complejidad de los factores que intervienen, la interacción en tiempo y espacio de los mismos, la voluntad de estilo de un artista, las limitaciones y condicionantes que conforman su contexto, y como consecuencia de un proceso no revelado, pero coherente y riguroso, la existencia viva de una obra culta en el mejor sentido, de un ejemplo cabal de lo que «puede» ser la Arquitectura.

M. A. B.

- (1) Carlos Flores: «Arquitectura española Contemporánea». Aguilar. 1961.
- (2) Oriol Bohigas: «La arquitectura española en la 2.ª República». Barcelona, 1972.
- (3) J. D. Fullaondo: Nueva Forma, número dedicado a Mercadal.
- (4) Arquitectura, núm. 141. Sept. 1970.
- (5) M. A. Baldellou: HOGAR Y ARQUITECTURA, núm. 92. 1971.
- (6) F. Cabrero: Arquitectura, núm. 189. Septiembre, 1974.
- (7) Quizá la necesidad de borrar los desastres de la guerra y apropiarse al tiempo una iniciativa de indudable prestigio motivaron esta reconstrucción.
- (8) C. Flores: Obra citada.
- (9) En frase de L. Gutiérrez Soto. Declaraciones a HOGAR Y ARQUITECTURA, número 92. 1971.
- (10) R. Ucha Donate: «La arquitectura española y particularmente la madrileña en lo que va de siglo». Catálogo General de la Construcción. Sindicato Nacional de la Construcción, Vidrio y Cerámica. Madrid, 1955.
- (11) A. Moragas, en HOGAR Y ARQUITECTURA, núm. 39, 1960. Describe la actividad del grupo R y las dificultades para resucitar arquitecturas ligadas con determinadas ideologías.
- (12) C. Flores: Obra citada.
- (13) Basta recordar las arquitecturas imaginarias de Sant'Elia, Garnier, Mies, L. C., Mendelshon, Kahn, Soleri...
- (14) Ver, por ejemplo, el «Curriculum vitae» de Cano Lasso en Forma Nueva, número 72, como ejemplo de justificación por medio del trauma de la guerra, de arquitectos incluso posteriores a la generación del 40.
- (15) L. Benévolo: «Historia de la Arquitectura moderna». Taurus Ediciones. 1963. Lo correspondiente a la arquitectura española se debe a C. Flores.
- (16) O. Bohigas: Obra citada.
- (17) Zodiac, 15. Dedicada a España.
- (18) O. Bohigas, en C. Flores y O. Bohigas: «Panorama histórico de la arquitectura moderna española», en Zodiac, 15. 1965.
- (19) R. Bofill: «Sobre la situación actual de la arquitectura en España», en Zodiac, 15. 1965.
- (20) A. Fernández Alba: «Situación actual y problemas culturales del arquitecto», en Zodiac, 15. 1965.
- (21) J. D. Fullaondo: «La escuela de Madrid». Arquitectura, 118. Octubre 1968.
- (22) J. D. Fullaondo: «La escuela de Madrid». Arquitectura, 118. Octubre 1968.
- (23) A. Fernández Alba: «La crisis de la arquitectura española». Cuadernos para el Diálogo. 1972.
- (24) M. Fisac: «Lo clásico y lo español». R. Nacional de Arquitectura. Junio. 1948.
- (25) Arquitectura, 169-70. Febrero 1973. En este número de despedida, De Miguel resume sus veinticinco años de gestión al frente de la revista del COAM, en la que se reflejan el eclecticismo fuera de compromisos, que ha caracterizado a esta publicación, como las contradicciones y vaivenes de las modas que han prevalecido en la profesión. En este sentido, la citada revista es documento imprescindible para el estudio de estos años.
- (26) «Manifesto de la Alhambra». Documento colectivo elaborado por Chueca. Reeditado recientemente junto con los «Invariantes castizos de la arquitectura española» e «Invariantes en la arquitectura hispanoamericana», de Chueca, por Seminarios y Publicaciones. Madrid, 1971.
- (27) Referencia en HOGAR Y ARQUITECTURA, núm. 39, 1960.
- (28) C. Flores y Eduardo Amann: «Guía de la arquitectura de Madrid».
- (29) M. Tafuri: «Para una crítica de la ideología arquitectónica», en «De la vanguardia a la metrópoli». G. Gili. 1972.
- (30) RNA, núm. 83. Noviembre 1948.
- (31) M. Tafuri: Obra citada.
- (32) RNA, núm. 128. Agosto 1952. «La arquitectura y el paisaje», por Alejandro de la Sota. Conferencia pronunciada en el Curso de Jardinería y Paisaje. Folleto, ETSAM, 1954.
- (33) RNA, núm. 156. Diciembre 1954.
- (34) RNA, núm. 154. Octubre 1954.
- (35) C. Flores: «Arquitectura popular española». Vol. I. Aguilar. 1973.
- (36) El proyecto de Esquivel se publicó en RNA, núm. 133. Enero 1953.
- (37) «Chillida», por Alejandro de la Sota, en RNA, núm. 180. 1956.
- (38) RNA, núm. 161. Mayo 1955.
- (39) Arquitectura, núm. 5. Mayo 1959.
- (40) Obra en colaboración con Corrales y Vázquez Molezún.
- (41) RNA, núm. 196. 1958.
- (42) RNA, núm. 185. 1957.
- (43) RNA, núm. 164. 1955.
- (44) HOGAR Y ARQUITECTURA, número 69. Marzo/Abril 1967.
- (45) Es significativo un texto hindú que preside su mesa de trabajo: «Señor, dame «valor» para cambiar lo que puede cambiarse, dame «serenidad» para aceptar lo que no puede cambiarse y dame «sabiduría» para distinguir lo uno de lo otro».
- (46) M. Tafuri: Obra citada.
- (47) J. D. Fullaondo, en «Architecture d'aujourd'hui», núm. 139. Septiembre 1968.
- (48) Recordemos que para los sicólogos de la Forma el «tema» musical es una analogía empleada para referirse a la Gestalt, que a nivel conceptual es comparable al estilo como lo plantea Hauser, como una estructura.
- (49) M. A. Baldellou: «Panorama de la arquitectura moderna en Galicia». HOGAR Y ARQUITECTURA, núm. 96. 1971.
- (50) R. Baltar: «Santiago: la arquitectura de hoy». El Ideal Gallego. La Coruña, 11 de mayo de 1972.
- (51) Como hace notar Fernández Alba en «El diseño entre la teoría y la praxis» (COACB). Ver también la «Memoria Didáctica de Sota», presentada en la oposición a la Cátedra de Elementos de Composición. 1970.
- (52) Vemos, por ejemplo, el uso frecuente en su obra de materiales no prestigiosos, cuya representatividad les hace generalmente contrarios a la mitología de las clases sociales en alza.
- (53) Método. Publicación de la 119 Promoción de la ETSAM. Al cuidado de Aranzabal, Martínez Ramos, Olmedo y Pozo Mozo.
- (54) Véase, por ejemplo, su artículo «Alumnos de Arquitectura», publicado en Arquitectura, núm. 9. Septiembre 1959.
- (55) M. Tafuri: Obra citada.
- (56) Como ejemplo, no exento por otra parte de validez (al menos general), puede servir la opinión de Gutiérrez Soto (en HOGAR Y ARQUITECTURA, núm. 92. 1971. «Preguntas a Luis Gutiérrez Soto»): Yo siempre he pensado que la arquitectura funcional ha venido a ser (aparte de su doctrina) la tabla de salvación de los mediocres; con unos volúmenes discretos, pero limpios, y unas cuantas rayas horizontales, más o menos proporcionadas, un mal arquitecto sale al paso discretamente.
- (57) Robert Venturi: «Complejidad y contradicción en la arquitectura». G. Gili, Barcelona, 1972. Especialmente el Cap. 6: «La adaptación y las limitaciones del orden: el elemento convencional.»
- (58) Louis Kahn: «Forma y diseño». Nueva Visión. Buenos Aires. 1965.
- (59) Cuando la norma está implícita en el consenso común y no precisa ser explicitada en la normativa. Si la excepción es la «norma», no hay excepción porque no hay orden.
- (60) Los elementos de composición al estilo de Richardson. Los análisis de Banham y de Collins sobre las derivaciones de los tratados de Blanc, Guadet o Scott son ilustrativos de lo que se comenta.
- (61) Fullaondo, ver nota 49.
- (62) Flores, en «Guía de la Arquitectura Madrileña», ver nota 2.
- (63) Ver el «Curriculum Didáctico de la Sota», publicado a continuación de sus obras principales.
- (64) Es bastante probable que el sentido inclusivo sea consecuencia de lo anónimo y de los significados múltiples de las formas y espacios «vernáculos». En su caso, la galería puede ser fuente de diversas propuestas.
- (65) Uno de los caminos por los que se resuelven contradicciones, flexibilidad, necesidad de cambio; puede ser el catalizador de inquietudes latentes. Los contenedores crean una vía que aprovecha el sentido de anonimato, el consumismo y el servicio, la anulación autoexpresiva de la Sota para recrearlos en un espacio arquitectónico.
- (66) Ver en Aldo Rossi: «La arquitectura de la ciudad». G. Gili. 1972, el capítulo I, en el cual analiza las definiciones de Quatremère de Quincy sobre el tipo.
- (67) O en otro extremo, el exceso en la expresión simbólica de lo singular (el hito) puede llevar a la desconexión con lo anónimo. Si el resultado se basa en la coherencia simbólica, el conjunto es complementario y válido, aunque aparezca complejo.
- (68) La Sota ha propugnado con frecuencia el aprendizaje de la Arquitectura y su historia a través de los materiales (también lo hizo alguna vez en relación a la Forma) como en un Curso de Historia de la Arquitectura a través de los materiales (en colaboración con A. González Amézqueta en 1967) o en la conferencia «La arquitectura y el vidrio» en la Feria Internacional de Muestras de Barcelona, 1971.
- (69) Artur Korn, citado por Banham en «Teoría y Diseño arquitectónico en la era de la máquina». «Nueva Visión». Buenos Aires, 1956. «Y en esta forma aparece la cualidad verdaderamente singular del vidrio comparada con todos los materiales hasta ahora en uso, está y no está».
- (70) Ver el ataque, absolutamente certero, que realiza Lafuente Ferrari en su introducción a la obra de Panofski: «Estudios sobre Iconografía». Alianza Universitaria, 1972.
- (71) La asimilación del Vorkus es patente, en la experiencia didáctica de Sota, más en la intención que en la metodología. Impedimentos a ello son algunos presupuestos culturales en que se basa la formación de la Sota.
- (72) Alexander: «La estructura del medio ambiente». Tusquets, 1971.
- (73) En la conferencia aludida en la nota 70 se representaba a sí mismo como músico no realizado.
- (74) L. Moholy-Nagy: «La nueva visión». Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1963.
- (75) Diferentes al menos por su origen, eminentemente funcional tecnológico, es el container más divulgado, el fabril, que si en algunos (MBM) es aplicado posteriormente con evidente acierto a otros programas, no parte de un propósito de interiorización que puede significar el de la Sota. En el caso M. B. M., su viva polémica les lleva a una agresividad externa muy diferente.
- (76) El romanticismo, que de procedencia scheerbartiana, recorre muchas propuestas de los años 30, está ligado a la interpretación del espacio de la luz, y de los materiales en de la Sota. El expresionismo asignado a estos materiales dan cauce a la propia expresividad.
- (77) «De la arquitectura... cuanto deliberadamente falta en ella porque ha logrado suprimirse, decora más que lo que sobra porque nos ha faltado voluntad o arte para prescindir de ello.» Juicio de la Sota sobre la arquitectura gallega recogido por J. Filgueira Valverde en «La artesanía en Galicia». Ed. Galicia, del Centro Gallego de Buenos Aires.
- (78) «Louis Kahn se ha referido a «lo que una cosa quiere ser», pero en esta afirmación está implícito lo contrario, lo que el arquitecto quiere que la cosa sea. En la tensión y equilibrio entre dos cosas se encuentran muchas de las decisiones de los arquitectos.» En Venturi, «Complejidad y contradicción en la arquitectura». G. Gili, 1972.
- (79) Recordemos la complejidad de los factores que determinan un estilo, técnicos, simbólicos, sociológicos, etc.
- (80) Peter Collins en «Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución», trata de las analogías biológicas, gastronómicas y lingüísticas.



Dibujos de Alejandro de la Sota sobre obras de Frank Lloyd Wright

SELECCION DE TEXTOS DE ALEJANDRO DE LA SOTA

ALUMNOS DE ARQUITECTURA

Desead, como todos debemos hacerlo siempre, el ser, durante toda la vida de arquitectos, uno más de esa última promoción que acaba; siempre, siendo recién salidos de la Escuela, tendremos toda una arquitectura por delante. Ese arrepentimiento del hacer no existe para quien empieza.

Ser arquitecto es mucho o es nada, como en todo pasa. Pronto nace el sentimiento de que el ser arquitecto o músico o fraile es sencilla consecuencia del otro ser. Cuando se oye hablar a los grandes del mundo en Arquitectura, pocas veces, muy contadas, nos dicen de lo que normalmente se entiende por tal Arquitectura. Las publicaciones sobre ellos más cuentan del hombre, del modo suyo de entender la vida, que de sus mismas obras, y es que entendiendo al hombre, presentimos y comprobamos sus obras. No hay arquitectura, ni nada, sin quien la sostenga, y nuestro afán ha de ser el formar el pilar, cimiento.

Nuestra arquitectura, entiendo, es reflejo y marco de la vida: es lo que somos y lo que queremos ser. En cada obra está un pasado, y en sus defectos, por contra, está un futuro; si no hay pasado —última promoción— sin contras, un futuro incierto. Busquemos los contras de los demás. La experiencia, con la que los mayores atormentan a la última promoción, es contra de la rebeldía que ésta siente al saber de los años. Es lástima el no llegar más pronto a una paz entre tan necesarias fuerzas. Corresponde: quered ser, última promoción, de la que ya se va.

Pienso que de una nueva promoción habrían de expandirse por España, por el mundo, la casi totalidad. Sentimos la concentración en un Madrid, porque creemos que no es camino de nada. Está llena de esperanzas nuestra llegada al trabajo, a la arquitectura que aguarda. Una provincia, una pequeña población, tomará forma por nosotros, de nosotros; se defiende de nosotros con su experiencia, con su ambiente; se entrega a nosotros si entramos honradamente en él. Aconsejaría lo imposible; dos años (Lloyd Wright dice diez) sin trabajar, llenos de paz y sosiego, con castos y ávidos ojos, con finos oídos, puestos en todo lo bueno que en ese pequeño y nuevo mundo existe. Al conocer profunda y seriamente el futuro escenario de nuestras obras, añadiremos con justeza lo que con naturalidad saldrá de dentro de nosotros mismos.

Sabemos, y nos duele, que hemos desbaratado ciudades. No puedo olvidar dos fotografías publicadas en **A, C** (año 1934, 1935), de una sencilla calle de pueblo antes y después de nuestra llegada: la casa **culta** deshizo la calle...; la cultura es una mayor sensibilidad que hace al hombre apto para moverse en las sutilezas del mundo. Decía Sert en el pie de las fotos algo así: ¿es esto el fruto de seis años de estudios?

Creo puede repetirse el consejo de meternos profundamente en los ambientes que vamos a continuar. Todo lo nuevo que llevamos dentro, allí cogerá su justa forma, adaptándose al lugar; la enseñanza de lo viejo bueno nos mejorará y templará todo nuestro sano ímpetu. ¡Ser millonario y poder comprar todos estos ímpetus! volverían a sus creadores pasados diez años; ése sería el momento de construir aquellos planos y sus autores agradecerían esta decantación del tiempo. Nuestro trabajo es un fruto tan duradero que siempre nos sobrevive: ¡queramos hacer todo

tan bien que lo hecho sea el acompañamiento grato de nuestro camino! Pienso, soy pesado, en la terrible madurez que el construir en piedra o materiales eternos exige y llego a pensar en el beneficio que nos hicieron aquellos que no construyeron nuestras primeras impetuosas obras. No prisas; los treinta años ocultos del Señor precedieron a tres solamente de vida pública, suficientes para colmar su Vida en este mundo terreno.

Temeremos y huiéremos de lo que pudiera ser éxito no lícito en nuestro serio lenguaje. Sintamos, al menos una vez, la satisfacción de la obra no ortodoxa rechazada; el mundo está ávido y nos exige algo que, es frecuente, no es lícito darle. La última promoción debe saber siempre de los peligros que más allá del título existen. Los nuevos arquitectos —todos queremos ser siempre nuevos— saben que solamente existe la arquitectura buena y nueva: lo nuevo es fragancia, esencial en el arte; lo bueno es constancia en la buena línea. La belleza de nuestras obras es más oculta y remota; es casi negación, bondad de conceptos con transparente forma; nace, cuántas veces, del simple hecho de vivir profundamente un material, y me imagino el bien que nos haría el sentarnos ocho, diez días sobre un bloque de granito que vamos a utilizar en aquella misma obra; estar quince contemplando el hormigón dentro de la hormigonera, el ver kilómetros de laminado de perfiles... pequeños ejercicios espirituales. Y es que la vida de paz ante el trabajo es todo.

En nuestras ciudades deberéis ser alguien, ni más ni menos que lo que os corresponda; ni más, ni menos. El arquitecto dará forma a su ciudad en su momento, ni menos...

Aconsejo leáis «Al joven que se dedica a la Arquitectura», de Frank Lloyd Wright, serio capítulo, del que copio el final:

«... como despedida a los jóvenes que se ocupan de la arquitectura, digamos que respecto a caminos y medios esto es lo que tienen que recordar:

- 1 Olvidar las arquitecturas del mundo, excepto como algo bueno en su lugar y su tiempo.
- 2 Ninguno de ustedes tome a la arquitectura como medio de vida, a menos que la ame como principio en acción, por ella misma, dispuesto a serle tan fiel como lo es a su madre, a su camarada, a sí mismo.
- 3 Cuidarse de la escuela arquitectónica, excepto como exponente de la ingeniería.
- 4 Entrar en el campo donde puedan ver en acción a las máquinas y métodos que levantan los edificios modernos, o permanecer en la construcción directa y simple hasta que puedan llegar naturalmente al diseño del edificio por la naturaleza de la construcción.
- 5 Acostumbrarse a pensar inmediatamente en el «porqué» respecto a cualquier efecto que les agrade o desagrade.
- 6 No dar por sentado que algo es hermoso o feo, sino desmenuzar todo edificio, estudiando cada detalle. Aprender a distinguir lo curioso de lo bello.
- 7 Acostumbrarse al análisis. Con el tiempo, el análisis permitirá que la síntesis se convierta en hábito mental.

8 Pensar «en sencillos», como acostumbraba decir mi viejo maestro, significando que se debe reducir el todo a sus partes, en los términos más simples, volviendo a los primeros principios. Háganlo en orden, de lo general a lo particular, y nunca los confundan, si no quieren que ellos les confundan a ustedes.

9 Eviten como un veneno la idea americana del «cambio rápido». Entrar en la práctica sin madurez es vender su derecho de nacimiento como arquitecto, a cambio de un mendrugo, o morir simulando ser un arquitecto.

10 Tomen tiempo para prepararse. Diez años de preparación para los preliminares de la práctica arquitectónica son pocos para cualquier arquitecto que quiera levantarse «por encima de la mediocridad» en verdadera práctica o apreciación arquitectónica.

11 Aléjense lo más posible de vuestras ciudades para construir vuestros primeros edificios. El médico puede enterrar sus errores... pero el arquitecto sólo puede aconsejar al cliente que plante enredaderas.

12 Consideren tan deseable construir un gallinero como una catedral. La dimensión del proyecto significa poco en arte por encima de la cuestión monetaria. Lo que en realidad vale es la calidad del carácter. El carácter puede ser grande en lo pequeño, o pequeño en lo grande.

13 No entren en ninguna competencia arquitectónica en ninguna circunstancia, excepto como novicios. Ninguna competencia le dio al mundo algo de valor en arquitectura. El mismo jurado es selección de mediocridades. Lo primero que hace el jurado es revisar los diseños y descartar los mejores y los peores para, como mediocridad, poder juzgar las mediocridades. El resultado neto de todo concurso es una mediocridad por elección de mediocridades.

14 Cuidense de los negociantes de planos. El hombre que no los mantenga en la búsqueda de ideas para él, resultará un mal cliente.

Es desagradable comercializar todo en la vida, sólo porque esta generación esté moldeada en la edad de la máquina. Por ejemplo, la arquitectura se pasea ahora por la calle como una prostituta, porque el «conseguir trabajo» se ha convertido en el primer principio de la arquitectura. En la arquitectura, el trabajo debe encontrar al hombre y no el hombre al trabajo. En arte, el trabajo y el hombre son compañeros; ninguno puede ser comprado o vendido al otro. Mientras tanto, teniendo en cuenta que esto a lo que nos hemos referido es una especie más elevada y fina de integridad, mantengan su propio ideal de honestidad tan alto, que si mayor ambición en la vida sea poder llamarse hombres honestos, y poder mirarse a la cara. Mantengan su ideal de honestidad tan alto como para no poder estar nunca completamente en condiciones de alcanzarlo.

Respeten la obra maestra: es la verdadera reverencia al hombre. Ahora no hay una cualidad tan grande, una cualidad tan necesaria.»

Nueva promoción, ¡enhorabuena y felicitades!, de todos los que siempre procuraremos ser de la última promoción. («Arquitectura», núm. 9. Septiembre 1959.)

Cuando las cosas preocupan en general a muchos, ya los pocos las han superado; labor de información, coloca a uno en sus soluciones. Esto si se tratase de un problema, de una cuestión, a la que forzosamente hubiera que encontrar soluciones porque en ella va la vida: es la vida misma; por tanto, es continuidad. Si-gamos.

Los tecnólogos creen en su tecnología y la aplican. Los otros reaccionan y se alejan de ella, los medios componen. La vida misma.

LA GRANDE Y HORROROSA ORFANDAD

Hace muy poco todavía, en clase, hablabamos de los cinco grandes; era un lenguaje para entendernos, ya que posiblemente no eran cinco (¿más?, ¿menos?) pero sí su representación. Era grande nuestra insistencia.

Resulta, haciendo resumen, que nos salían fáciles una serie de conceptos, porque los cinco grandes habían hecho:

«Escala humana», sin hablar de ella.

«Prefabricación», sin estar de tonta moda.

«Espacios arquitectónicos», sin nombrarlos.

Arquitectura coyuntural, sin existir la «coyuntura».

Resuelto muchísimos problemas, sin «problemática».

Cuidar los alrededores, introducirse en ellos, sin «diseño del entorno».

«Brutalismo», con la mayor delicadeza.

Creado maneras de hacer, estilos, sin «estilística».

LA GRANDE Y HONROSA ORFANDAD

El hombre, vocacionalmente, tiene ante sí, y de una manera primaria, dos caminos diferenciados: relación de sí mismo con los demás hombres y consigo mismo, y relación con el medio. De manera tonta y prematura se le presenta esta elección de ruta, ya al futuro y próximo bachiller. El amor a uno de estos caminos va casi siempre unido a un odio? al otro de ellos.

Ese hombre técnico y culto o ese hombre culto y amigo de las cosas no suele darse. La diferenciación de actuación es, luego, total.

Nunca en la historia, más que hoy, se separaron en ese aspecto los hombres. Existe técnica y existe humanismo; quien trata de unirlos hoy en un héroe. La difícil posición de un político, en un aspecto importante, está motivada por estas «dos culturas». ¿Qué duda cabe que piensa el técnico, en sus posibilidades, como un curulotodo? ¿Qué duda en que estas mismas posibilidades son las causas de tanto mal para el humanista? ¿Es que el técnico no ve truncadas sus metas por los «de letras»? ¿Es que el poeta, el político no siente miedo de la electricidad que desconoce?

El avance tecnológico, cuestión irrefutable, es la característica histórica de nuestro siglo. El retraso socio-político es manifiesto. ¿Desde dónde empujar? ¿Frenar uno, empujar otro? El técnico no es orgulloso, simplemente cumple etapas, y son muchas más las por alcanzar que las logradas. El socio-político está desasosegado y creo no tiene el programa tan definido. ¿Convivencia de estos estados animicos?

Esto es hoy: ayer fue todo más equilibrado. La arquitectura, el arquitecto, hom-

No cabe engaño, la Tecnología nos ha superado. Es mundo que se nos fue. Vemos la televisión o el cine porque el ojo, torpe, perezoso, no sigue sus imágenes; está en la anterior; oímos música, tecnología, se nos fue. Se nos van los cohetes, y se nos va el pensamiento. Queda aquí una materia y un espíritu que le flota.

Arquitectura, envoltorio para el cuerpo; poroso para el espíritu.

Parece poco creer que la tecnología es hierro laminado, es prefabricación, es ascensor, simples consecuencias. Está tan lejos de las técnicas que hoy preocupan que pudiera decirse que son dos cosas.

Calidades, sin «texturas».

Trabajaron y ésta fue su «protesta».

(Se habla de la síntesis de todos)

Desearon y comprendieron una «sociedad justa» y aristocrática, lejos de la ordinaria.

Trabajaron con método; nada dijeron de «metodología».

Resolvieron la «crisis» de su tiempo.

Proyectaron y no «diseñaron».

Fueron «cultos», creando única manera de serlo.

Enseñaron con paz y pasaron por alto la «no enseñanza».

Usaron «nuevas estructuras», novísimas, en sus obras y en sus vidas.

Vencieron batallas sin bajas.

En fin, ¡cuánta literatural, ¡cuántas pocas obras!

¡Inventar un lenguaje para descubrir la nada!

Impusieron sus métodos, ideas, pensa-

bre-anfibio por preparación, por acción, por obligación, vivió de manera más clara era centro de algo que lo tenía. Hoy tiene la obligación de definirse, y no precisamente suavizando diferencias, nunca «templando gaitas».

Si el fin buscado está claro, el hombre y su medio, medio físico y humano, el lanzamiento hacia él está difuso.

Se nos atrae para ser lanzados desde el mismo hombre, para volver al hombre. Veo poco eficaz ese camino. Fue válido y ya no lo es, porque es lanzamiento impreciso; pensemos en lo difuso que dentro de nosotros está.

Si la acción del arquitecto hoy tiene unas características tan definidas, tanto que la perfilan más como «problema a resolver» que como actividad a posible desarrollo, con esa carga tan grande de mezclas, no hay duda que su planteamiento tiene que ser más como «problema a definir». Muchas veces hemos hablado del «boomerang» como herramienta de caza; la caza nos la trae a su retorno.

Tenemos una tecnología, nuestro «boomerang»; ¿es que a su vuelta no nos ha de entregar nuestra arquitectura? Se duda ya de esta palabra por la carga que arrastra.

Existe de hecho una gran trama inteligente de arquitectura universal. Quien se informe, hoy característica, pasa a pertenecer a un mundo superior al que de hecho se discuten problemas locales siempre. Debe ser algo como en política. Hay soluciones de tipo universalizante que son, se quiera o no, las únicas admitidas en el tema. Parece que a nadie puede interesar una «respuesta» de ámbito de municipio.

A esa mayor escala es donde actúa, incide de manera decisiva, la inteligencia creadora, no el sentimiento humano-artístico local. Desde esta altura debieran ser únicamente planteados los problemas constitutivos. Ninguna técnica es local, nin-

dejemos al hombre, gris sobre grises, en su mundo, a ras de tierra. Sutilicemos y elevemos su espíritu.

Del barro se hace, se hizo siempre Arquitectura. Entonces, cuando no había más, existía la paz. Surge la técnica, imberbe, y la Arquitectura usa de ella. Se igualan y se disfrutan. Hoy allá quedó la Arquitectura con todo su valor y la técnica con «sputniks». ¿Podemos frenarla para alcanzar la punta de su avance? El hombre tiene en sí sus limitaciones como hombre; su inteligencia, el fruto de ella, son ilimitados: En Arquitectura se necesita hasta allí y ésa es su constante. («Arquitectura», núm. 26. Febrero 1961.)

mientos, porque no es estar «alienado» el hacer lo que los mejores señalan como bueno; sus realizaciones y su filosofía fueron repetibles, y es que cada niño no tiene que «realizarse» sino a través de los mejores que les guíen. ¡Cuando faltan guías!

Hoy con la noticia de que Mies no va a seguir enseñando, como tampoco Wright, Gropius, Le Corbusier, tendremos que pensar verdaderamente en que tampoco está mal que sigamos administrando su herencia, pues realmente tampoco —en el campo de la Arquitectura— le hemos sacado tanto interés a este enorme capital. (¿Que están pasados...?)

No fue de su época y es de quienes ahora trabajan en serio el profundizar en la terrible diversificación de esfuerzos pequeños y mezquinos con resultados tan grandes en mezquindad y pequeñez; con la paz de los maestros que fueron y que tuvieron; como antes ellos, hoy los que sigan, y con nuestras «crisis».

(«Arquitectura», núm. 129. Septiembre 1969.)

gún problema universal se resuelve en el pueblo.

El inhibicionismo, tan atrayente, es la negación al cambio de escala a cualquier altura: tema, medios, sistemas. La no inhibición produce el mundo mediocre que es casi todo. La macro-trama inteligente tiene los medios y los conocimientos y, como tantas veces se dijo, no se puede renunciar a las uvas verdes porque están altas. El trabajar sin ganas (y se habla en serio, lo que es peor, con inocente ilusión) es totalmente censurable.

La arquitectura dejó de ser, nosotros no somos, y nosotros como los demás técnicos podremos plantear los «problemas» a su altura y sus soluciones trataremos de que no vuelvan a llamarse arquitectura, sino soluciones. La humildad de las cosas es que son y es que sirven.

Nuestra cultura medianamente enriquecerá nuestras soluciones.

Un tonto resumen por repetido: No se puede, no se debe, seguir haciendo cestos para venderlos en el mercado de la plaza del pueblo y además decir que son preciosos, graciosos.

Inmensos equipos, inmensas obras, pequeñas aportaciones, inmensos conocimientos, total aprovechamiento de todas las posibilidades, inmensa risa de la gran obra, tanta como respeto de todas las pequeñas aportaciones que encierre para las grandes soluciones, si las tiene. En el pensamiento pesa el trabajo que hoy hacemos como si fuera inútil o no nos perteneciera; el planteamiento serio parece que debe buscarse fuera, y desde luego, a otra altura de conocimientos y de «condicionantes», por emplear una palabra de hoy. Los resultados son números primos con los números actuales.

(HOGAR Y ARQUITECTURA, núm. 79. Noviembre-diciembre 1968.)

«METODO»

Una preocupación grave de los mayores, y que es responsabilidad, va dirigida a quienes de ahora en adelante vais a ser arquitectos. No asusta, nunca puede asustar, el número de profesionales, que cada año aumenta. Es motivo de esperanza.

Preocupa cómo han de ser estos profesionales. ¡Pensar que vuestros padres,

vuestros mayores, el ambiente y vosotros mismos habéis elegido, y por ahora se sigue eligiendo otra carrera, la de aquellos arquitectos que ya van dejando de necesitarse! No se puede pensar en ser por el solo hecho de ser arquitecto, ni un hombre importante y, menos, claro, un ser extraño que divierta a los demás. Repugna también el que podamos ser aquel a quien se llama para la ejecución de un

capricho particular o para ayudar a satisfacer orgullos; repugna también, tanto más, ver satisfecho el propio orgullo a través de nuestra actuación, de nuestra propia obra.

Un anonimato serio y digno, una presencia por conocimientos, y nunca por tonterías, un tremendo ser útiles a los demás, correspondiendo a los demás el poder sentir la satisfacción de nuestra ne-

cesaria presencia útil. ¡Qué vergüenza el trato que nuestra sociedad nos da! Y es un trato lleno de favor, dejémoslo para los abstractos y entiéndase esta metáfora.

Jamás el hombre puede ser víctima de su propia creación inteligente; puede serlo de su soberbia, y esto abarca todos los campos, el tecnológico y el humano,

el filosófico. ¿Temor a la tecnología? Amor y entrega. ¡El hombre, víctima de las máquinas que inventa! Esto sí que son maquinaciones de mentes gastadas y entregadas con poca fe a no saben qué.

Como arquitectos, creamos en nuestra era y respondamos con entereza, como lo hacen los tecnólogos. Han de salir, segu-

ro, de esta manera de pensar más soluciones a tantas encrucijadas que hoy han envuelto y emborachado a más de la cuenta: sepamos curarnos a tiempo de contagio sin otras partes venidas, sin olvidar que la vacuna siempre es inoculación del mal, pero dosificado y controlado, no anulado.

LECCION ETICA Y PROFESIONAL

«Emilio Pérez Piñero dio un salto de gigante en plena juventud. En un acierto de intuición que solamente poseen los genios, quienes nacieron verdaderamente para grandes empresas. Esto es muy importante, tanto que —ya es conocido— de sus aportaciones al hecho de cubrir los grandes espacios, dijo Fuller que sería labor

de diez años, tal como las cosas iban. Más importante aún fue su lección ética y profesional de un sentido auténticamente franciscano, canalizado para analizar y cimentar lo que intuitivamente habría realizado. Y todavía más importante lo que el trabajo había añadido y seguía añadiendo cada día.

Le conocí de alumno, y eso honra; no hace mucho uno explicaba, con la sencillez

de su carácter, su firme y honda trayectoria... Puedo decir que éramos muchos los que desde lejos esperábamos cada día, siempre, el saber lo que con su inteligente laborar habría que añadir a una parte de la arquitectura.»

(12 de julio 1972. «Informaciones de las Artes y de las Letras»)

SENTIMIENTO ARQUITECTONICO DE LA PREFABRICACION

Paralelismo de intenciones, necesidades, medios, posibilidades, resultados.

Siempre fue igual; fue mal cuando, como ahora, va mal: el equilibrio roto, la desigualdad de variables, el no ir o no tener fin.

Si el concepto Arquitectura se pasa a problema, tiene entonces un planteamiento, y todo buen planteamiento es ya un resultado.

Si separamos el problema y la Arquitectura, si nos olvidamos o relegamos éste a un símbolo más de cultura, con su lugar en la vida, podría empezarse a ver claro.

Un primer problema, vivienda. Los demás también lo son. Unas necesidades, distintas. ¿Cuántos han de vivir hoy? ¿Cómo han de ordenarse sus cobijos por dentro y su conjunto o unión? ¿Es que hoy no es más Arquitectura un aislamiento que existe que la más maravillosa forma? ¿Es que un metro cuadrado de vivienda no es algo profundamente serio? ¿Es que un sol, a su hora, en su sitio, puede taparse con algo, incluso con nuestro Arte? ¿Es que pueden olvidarse los kilómetros entre vivienda y coche? ¿Es que pueden olvidarse mil fa-

milias ante una que nos da nuestra posibilidad?

Problemas y su planteamiento.

Una Arquitectura llegará: podría asegurarse que se llamará incluso distinto.

El tratamiento de la masa, existe la masa, cantidad de cosas, de muchas cosas, una a una y juntas, es nuevo problema. Razón daremos a quien así lo vio y lo ve; se negará a quien lo diga y no lo crea en su actuación.

Posibilidades: nuestro desconocimiento es total. Se recrea y vitupera uno de su falsedad. La medida en que nosotros, arquitectos, apreciamos las posibilidades es falsa y son nuestros viejos principios la causa; Beaux Arts nos impide.

Nuestra escala es nimia y no merece la pena. Nuestra escala es una sociedad dividida e individualizada y una profesión nimia e individualizada.

Empiezan a verse, juntos y por primera vez, principios comunes de las últimas grandes individualidades. Cuando tantas diversidades de actuación, por serias, se sintetizan solas, el camino comienza a ser esperanzador. Esta síntesis es nuestra ciencia de hoy, y mientras no sea ciencia y

técnica no podrá pasar de un «divertimento» de la sociedad, de uno de sus decadentes lujos. Por eso su cultivo es nocivo y más nocivo el no darse cuenta. Posible orientación de mecenas hoy.

Se divide nuestra acción en vivienda-familia y en ordenación de la acción colectiva: todo claro y luego sus matices. Dos actuaciones técnicas casi independientes; y no está claro, y que no se empujen, el planteamiento nada más en su crítica, y es algo; por de pronto contenta a tantos. Posibilidades urbanísticas también existen y, como siempre, lejos de nosotros y con otro origen.

Prefabricar, hacer antes, es cuestión previa. Prefabricación de ideas, un problema y con su esfuerzo en su planteamiento. Cuando las cosas solamente pueden hacerse de una manera, empieza su seriedad, y esto es respecto al tiempo, a la manera, a la materia, al sujeto.

Por tanto, el problema es único, sin analogismo evidente: cualquier forma repetida es poco.

Prefabricación, en nuestra acción, es una manera de pensar; como dicen los políticos y los poetas, un estilo de vida.

ARQUITECTURA Y NATURALEZA

Realmente es importante el estudio de la Naturaleza. Impresiona su contemplación y las consecuencias que de ella puedan derivarse. La Naturaleza, en su profundo, es inmutable. Basta alejarse de ella, subir a una altura y ver que realmente aguenta el ataque del tiempo, de los siglos, de los milenios: la Naturaleza se sobrevive.

Preocupa al hombre el problema de la supervivencia. El sobrevivirnos es, en nosotros, arraigado deseo: momificarse, pensar en reencarnaciones, preparar tumbas llenas de aquello que puede prolongar nuestra vida de muertos son consecuencia de esta preocupación; tal vez el Arte sea una consecuencia más: el Arte es una supervivencia. Crea el artista obras que le sobreviven, crea para sobrevivir, porque no es sobrevivir la permanencia después de muerto, es el sostenimiento de la vida; solamente la obra de arte lo consigue. Crear —«producir algo de la nada»— por antonomasia es solamente a Dios a quien pertenece; en su acercamiento, el hombre crea; tanto más elevado será su arte cuanto mayor sea este acercamiento. Unida a esta elevación, a esta pureza en la concepción, va la supervivencia de la obra de arte; su valor se mide por esta supervivencia. No es necesaria la supervivencia de la obra en sí; basta con que exista en la idea que alentó su creación.

La Naturaleza es maestra en supervivencia; por eso fue siempre inspiradora, refugio, fermento en la vida de los artistas; sirvió a los primitivos, inspiró a los románticos, los surrealistas, los realistas; todos se sirvieron de ella. Nos servirá siempre según como la observemos; me atrevería a decir que depende de la distancia desde donde la observemos. Macroscopia y microscopia, arte realista y arte abstracto. La misma cosa, distintas distancias.

Cuatro hojillas tenía mi arbolillo
y el aire las movía...

(García Lorca.)

Una hoja, con miles más, es un color; sola, una forma; seca, podrida, es una abstracción. El arte abstracto es —por donde— realista. Sin embargo, ¿qué es el realismo al uso? Una ceguera, el arte del mío, de cuerpo y alma.

La arquitectura, arte abstracto, es, puede ser, natural; el estudiar la Naturaleza es bueno para el arquitecto.

Analizar la Naturaleza, su flora, su fauna, las tierras, los montes, el aire, todo es bueno. Su flora: un árbol —raíces, tronco, ramas y hojas—, un césped, una flor —o su equivalencia—, cimentación, apoyo, nervadura, la plementería, el estilo gótico; un pavimento, el césped; la razón de todo, la flor.

La fauna, lo maravilloso de la vida de todos los animales, también nos sirve. Si un topo hace túneles porque siempre vive en la tierra, y hacen nidos los pájaros porque vuelan, es lección aprovechable. Pensemos lo que somos y acertaremos al hacer nuestra arquitectura. Si somos pájaros, poetas, como decía Castella: «Si queredes que un paxaro teña maxinación — voar c'o pensamento—, compra de cortalle as ás» («Si queréis que un pájaro tenga imaginación —volar con el pensamiento—, es necesario cortarle las alas); si somos rocas, duros como piedras; si voamos c'o pensamiento o nos arrastramos por la tierra, deberemos tener la arquitectura que nos corresponde. La Naturaleza nos lo enseña; nos enseña arquitectura y formas, los materiales y hasta la manera de tratarlos.

Repetiendo: de cómo hace su casa un topo y de cómo hace el pájaro su nido, ya, sin poesía, podremos aprender mucha arquitectura. La solidez de un topo y la fragilidad de un niño son lecciones dignas.

Usamos materiales térreros, pétreos, barro y usamos materiales ligeros, madera hierro, aluminio. Definamos profundamente sus funciones, como el topo y el pájaro, como la Naturaleza nos lo enseña; aplastemos contra la tierra el barro —el ladrillo—, la piedra; elevemos y adelgacemos las jaulas de aluminio y hierro; separemos o juntemos las dos cosas, pero sin que jamás se

disuelvan una en la otra, que se conserven puras: es una arquitectura, la pura.

La arquitectura popular, maestra tantas veces, pocas se aparta de estas verdades; por cómo trata un tapial y cómo construye un palafito, basta para tenerle un enorme respeto.

¿Cómo llegó el hombre a olvidar verdades que parecen eternas por ser naturales? ¿Qué poder el de la razón para crear, por ejemplo, una arquitectura clásica? Si «todo objeto artificial es una violencia hecha a la Naturaleza» —pensamiento de Rocchi, que ya usó Cirlot—, ¿por qué violentarla?

Si no fuera tan conocido el nacimiento de los estilos arquitectónicos, podría recordarse aquí. Es curioso el ver cómo la razón, poquito a poquito, construye algo tan inexplicable como todo un sistema de relaciones para hacer la belleza: tres módulos aquí, diecisiete allí y otros cinco más allá; total, bello. Agobia el pensar. ¿Por qué es bello? ¿Es siempre bello? ¿Puede venderse la belleza en fórmulas? Con veinte libros, ¿puedo ser yo otra vez Palladio? ¿Dónde se conserva el rescoldo que puede volver a avivar cualquier otro Renacimiento? Realmente, es raro y curioso la existencia de esta fuerza oculta, de esta —podríamos llamar— constante, latente conspiración. Pensando en que una columna es un tronco puesto en pie (y no más); un capitel, un saco; un triglifo, la cabeza de una viga; resina, las gotas; todo es petrificado es, por ejemplo, el dórico. ¡Qué estupenda y eterna mentira!

Abogo por volver los ojos a la Naturaleza con sencillez, con verdad. Creo puede y debe usarse de sus enseñanzas; pero más directamente, sin petrificaciones. ¡La tierra, tierra, y la madera, madera! La lección es de veracidad, anulación de prejuicios.

Cuando la razón va directamente a la verdad, sin prejuicios, el acierto es, normalmente, grande. Es también grande y hermoso cómo entonces se llega a formas naturales maravillosas. En este siglo de los Constellations, poco queda más digno de admirar que su maravillosa forma. La razón,



la ciencia, ha llevado aquí a una forma auténticamente natural: un *Constellation* y un *escualo*, iguales; formas para moverse con rapidez en medios homogéneos.

Esperemos cualquier día el coletazo de un *Constellation*; virará como pez en el agua. ¿Por qué dudarlo? Ya le han aparecido branquias. ¡Y que esta forma, de tantísima belleza, haya nacido en una oricina, sin chelines! Verdad y belleza, esta vez sí, juntas.

Se llegó antes a un encuentro del arte abstracto dentro de la Naturaleza; no es nuevo. Depende de cómo miramos. Si hoy la fotografía en color sustituye a aquel pintor, es decir, si la técnica sustituye a un arte de antes, la microfotografía amenaza a otro más: el mundo de los artistas se conmueve. Caminos, mil caminos, surgen nuevos. Me decía un amigo —aficionado a pintar— que él no podía hacer síntesis de lo que tenía delante porque lo veía todo: en una casa muy lejos veía todas sus tejas, porque sabía que las tenía; tenía que pintarlas todas. El suyo era otro arte, desde luego no abstracto; tal vez de Leica.

Tal vez exista confusión, tal como antes se habló, sobre si la arquitectura debe ser imitación de la Naturaleza o, por el contrario, ser claramente diferenciada. Siempre es difícil, imposible, definir este punto.

Puede ser motivo de confusión el hablar de *Constellations* y de formas de peces en divagaciones sobre arquitectura. ¿Es que cuando la arquitectura llegue a la altura de la técnica aeronáutica las casas han de parecerse precisamente a una especie animal? Mientras, ¿no se habrá llegado a nada? Difícil de contestar. Sin embargo, puede admitirse la posibilidad. Un caracol, una lapa, una columna, un hormiguero son viviendas aisladas y colectivas del reino animal. Cumplen sus funciones como nuestras viviendas: aislar del ambiente, primer punto de la arquitectura, y defender de los ataques de seres de la misma o distinta especie. El análisis de estos moluscos y de estos coquijos, sin duda puede servirnos a nosotros, arquitectos, en forma y función. Es sabido que se hacen actualmente estudios de formas animales, de partes de los organismos animales, para encontrar nuevas formas constructivas; la bóveda del cráneo es, parece, perfecta constructivamente por su rigidez elástica; tiene sus juntas de dilatación; la forma de los huesos de sostenimiento del cuerpo es la perfecta para su función. Y a esto se llega cerebral, científica, funcionalmente. ¿Qué sucede en plástica? Las formas naturales, orgánicas, son realmente atractivas para investigar en su estética. Por tanto, nada puede decirse tampoco de posibilidades futuras. Posiblemente, es muy probable que la arquitectura ande siempre por los cauces de la diferenciación, precisamente más cuanto más avancen las técnicas; en el momento actual lo vemos, vemos cuánto se separa; la técnica actual, técnica de líneas y planos, técnica de laminación, así lo exige. Puede seguir a ésta, y seguirá, la de los plásticos, de los flexibles, de los no rígidos, de fácil moldeado. ¿Qué formas nuevas nos podrán reportar?

Esto, pensando exclusivamente en técnica; mas ¿es posible olvidar la importancia, la resistencia negativa o positiva de los estetas puros? La técnica y las artes siempre irán juntas delante: hoy, una; mañana, otra. Una exigencia estética crea un producto industrial nuevo, y un nuevo material sugiere la creación de las nuevas formas que le corresponden.

Se habla de una arquitectura ávida de adelantos técnicos y formales. ¡Ojalá impere aquí en España! El momento es importante, y lo que está en juego es la fisonomía de la nación, que se asoma, como siempre sucedió, a través de su arquitectura.

Y es que la arquitectura —tanto se dijo ya de esto— es el reflejo de toda una sociedad: su arte, su técnica, su espíritu, su política quedan en ella reflejadas. Este retrato no suele fallar.

La Naturaleza significa libertad. En las artes es bien necesaria.

La Naturaleza es funcional, ya lo hemos visto: es brillante la parte alta de las hojas de las plantas para no retener polvo (se trata de respirar); son flexibles el tronco y las ramas de un árbol: aguantan el viento, ese mismo viento que transporta el polen de la flor. La flor, de maravillosos colores, es también funcional. Gio Ponti, maestro que tan excelente recuerdo nos dejó en su reciente visita, señaló en una de sus conferencias un punto de muchísimo interés, del que nunca se había hablado: el funcionalismo de las cosas bellas. Dijo cómo había obras —la catedral de Mi-

lán, el palacio Pitti, Venecia— que si inicialmente fueron tal vez absurdas funcionalmente —el palacio Pitti, grandísimo para una familia; Venecia, llena de fachadas de palacios, cargados de historias ciertas o inventadas—, hoy son certísimamente, extraordinariamente funcionales para el fin a que están destinadas: el turismo. No tiene otro negocio tan fácil Italia como Venecia, por ejemplo. Y es que Venecia, el Pitti o el Duomo funcionan, son funcionales en el plano de la belleza. Este es el nuevo concepto del que jamás se habló: ser funcional en el plano de la belleza. La Naturaleza también es funcional en este plano, y como... también esta lección nos da.

¿Cómo enseña! Nos enseña con lo que nos muestra y con lo que nos oculta: gran manera de enseñar. Mucho preocupa a todos el tema de la enseñanza. ¿Que es enseñanza? ¿Transmitir a otros nuestros conocimientos? ¿El pasar de mano la antorcha? Creo que mas, mucho más.

Yo me atrevería a decir que el enseñar bien es enseñar lo que no sabemos; mejor: mas de lo que sabemos.

Un señor explica a otro que dos y dos son cuatro; le ha enseñado a sumar, no le ha hecho por esto un matemático.

Para mí, repito, enseñar es un abrir pequeños agujeros en ese mundo desconocido de las ciencias, las letras o las artes; decir «¿Ves aquello?» No sabemos que es; ya lo sabemos si ponemos mucho ahínco y mucho amor en averiguarlo. Cogerse de la mano del que aprende a iniciar ese desconocido camino. Enseñar lo que uno sabe es poco y viejo ya; lo que sabemos, pronto se transmite; quien aprende por intuición asimila en seguida. Señalar ese camino que, repito, no conocemos, despertando inquietudes: las ciencias, las artes, no podemos estancarnos. Cerrando aquellos agujeros al mundo desconocido y enseñando lo de aquí dentro solamente, hemos anulado a quien empieza.

¿Que mundo el del «sexto continente»? ¿Y el sexto continente de la arquitectura? ¿Es que no ha de existir? Seguro, y el séptimo, y son éstos los que deben ser enseñados a quienes nos han de seguir. A quien solamente enseñamos la Europa y Asia de la arquitectura le habremos anquilosado.

Existen en el mundo exploradores intrépidos que constantemente, toda su vida, bucean por mares nuevos de nuestra profesión. Ya que no les seguimos directamente en sus excursiones, veamos con todo el corazón sus extraordinarios documentos y aprendamos de ellos. Es indispensable saber de sus exploraciones a continentes desconocidos, seguir sus emocionantes aventuras y sus sensatas consecuencias. No puede vivirse a espaldas de quienes representan todo en la arquitectura del mundo. Desde el primer día debe bursarse su contacto; su ciencia siempre tiene elementalidades para el alcance de quien empieza. Juan Sebastián Bach escribió el maravilloso y sencillísimo libro de *Ana Magdalena*, para que su mujer —Ana Magdalena— se iniciase en su grandioso mundo. Las cosas simples de los genios, las que ellos producen con exceso de generosidad para la comprensión de quien empieza, son más beneficiosas y asimilables que las medias de los medios.

Saber que Marcel Breuer escribió, por ejemplo y precisamente, sobre el tema que tratamos: «La Naturaleza y la arquitectura no son enemigas, pero sí muy diferentes. Deberían vivir juntas a manera de marido y mujer, diferenciándose y tratando de asimilar sus maneras, no cambiarlas.» Saber que Le Corbusier dijo: «La Naturaleza es matemática; las obras de arte están en consonancia con ella, y expresan y utilizan las leyes naturales. Por consecuencia, la obra de arte es matemática, y el sabio puede aplicarle las fórmulas impecables. El artista es un *medium* infinito y extraordinariamente sensible; siente, discierne la Naturaleza y la traduce en sus creaciones; experimenta su fatalidad y la expresa.» «En una obra concluida con éxito hay masas intencionales, ocultas; un verdadero mundo, que se revela a quien tiene derecho, a quien lo merece». En fin, saber del amor violento de Lloyd Wright a la Naturaleza es todo más importante para el joven arquitecto que su terrible lucha con todas las lámparas de Ruskin. Y es que los grandes misterios de la vida de los genios son algo así como las simas, las más altas cumbres de la tierra, los espacios siderales, los misterios del mar, el sexto continente de la naturaleza de nuestras artes. La Naturaleza, con sus ocultaciones, nos enseña así a enseñar. Ansia de llegar al principio de las cosas.

Casi siempre, mis pensamientos sobre jardines son negativos: no se debe hacer esto, mal hecho aquello. Posiblemente es que no me entusiasman los jardines como tales jardines. ¿Qué es un jardín? Dije en otra ocasión que jardín es un pequeño paisaje que nace en la imposibilidad de este, ya que «paisaje» es un «trozo de terreno considerado en su aspecto artístico» (académico). Vale para jardín igualmente. Jardín es, pues, habiendo nacido de una imposibilidad, un sustitutivo; por la prevención que sobre estos existe, nada tienen de particular mis dudas.

Se vive en las ciudades. Dijo Fisac, aquí mismo, que como las ciudades son feas, sus moradores salen al campo. Yo añado que como no tienen campo hacen jardines. Realmente, lo que gusta es el campo, y en su ausencia, se busca o imita. El imitar bien no es fácil.

Entramos en épocas de buenas intenciones, gracias a Dios; nos acercamos a la Naturaleza. Ha evolucionado el jardín en estos últimos años de manera extraordinaria.

Hoy se destruye de la Naturaleza; gusta como es, y quien hace jardines la imita: es un excelente camino. Gusta uno realmente del campo, tal cual. Entusiasma una flor silvestre. El paisaje siempre entusiasma; mas siempre el paisaje lejano. Es en él donde se ensancha el corazón. La intervención del hombre se diluye en tanta tierra y tanto cielo. El paisaje próximo nos gusta menos; allí están la casa que hiciéramos, el árbol que plantamos; nos vemos en él. Alguna vez tiene el campo que nosotros matamos con nuestra intervención.

Debemos trasladar el campo, grande, puro, a cerca de nosotros, a nuestro jardín.

Para reducir al tamaño de un jardín toda una naturaleza, sería pueril y cómico el reducir de tamaño los elementos que han de componerlo. No se pueden poner palmeras, piramitas, montañas.

Es problema de símbolos. Nuestro jardín será de símbolos.

Primeramente deberemos analizar el paisaje. Diferenciados o separados los elementos que lo forman, trataremos de simbolizarlos; luego, usar los símbolos. No quiero hablar ya precisamente del jardín japonés; ya lo han hecho quienes realmente pueden. Es un jardín de símbolos. Una roca enterrada es serenidad, sosiego; el agua que corre, el remanso, el árbol fino de la brisa («¡oh chopo, maestro de la brisa!»); la pita y la cal, lo poco delante de lo liso, la pequeña selva. Esencia pura de paisaje.

No se concibe la Rosaleda; lo digo entre jardineros, pero con toda sinceridad. Me parece algo pecaminoso el hecho de las Rosaledas, las extrañas variedades. Una flor silvestre tiene una belleza honrada, un pasado limpio, como el aire que transportó su vida. No puedo figurarme el laboratorio; la Rosaleda, con oculta apariencia de clínica, llena de candorosas rosas coloradas como amapolas... ¿Existe realmente necesidad de variedades nuevas? ¿Se obtienen realmente flores más hermosas que las que nacen a la vera del arroyo? Estas rosas de Rosaleda no son símbolo propicio para jardines de símbolos. No es extracto de nada del paisaje; es producto ciudadano, símbolo de ciudad.

Un jardín, extracto de Naturaleza, puede representar mucho en nosotros al vivirlo. Se dijo antes que la Naturaleza es libertad del espíritu; llena el corazón tenerla cerca de uno. Un jardín cuadrículado oprime y esclaviza; nos recuerda una Naturaleza sojuzgada, negación absoluta de su existencia. De la forma de nuestro jardín depende, pues, si realmente lo vivimos, la alegría o la tristeza de nuestra propia vida. Vivir los nuevos brotes de una primavera es volver a nacer, renacer. Dalí, al salir de su hipercubo, en Roma, dijo a los presentes: «¡Buenos días!» ¡Nació! Nacer es una primavera; creerse mellizo de una flor, es demasiado; puede ser una lección de humildad el ver qué pronto se marchita y muere.

El cultivar la arquitectura, la pintura, la jardinería, la música, cualquier arte —allá arriba todas son una— nos prepara para entender la Naturaleza, desentrañar alguno de sus encantos.

No hay Naturaleza ni paisaje anodinos; todo tiene profundísimo interés. La arquitectura puede acercarse a la Naturaleza, puede ponerse enfrente, no puede olvidarla; de tener importantes amigos o importantes enemigos podrá esperarse algo de nosotros; nunca si vivimos con indolencia.

OBRAS PRINCIPALES DE ALEJANDRO DE LA SOTA

1941. Título de Arquitecto. Escuela de Madrid.
42-49. Pueblos para el INC:

 Gimenells.
 Valuengo.
 La Bazana.
 Jerez de los Caballeros.
 Esquivel (1953).

1950. Misión Biológica (Pontevedra).
51. Edi. Viviendas c/ Alenza (colaboración Abaurre).
54. Tarragona. Delegación de Hacienda —proyecto—; chalet en El Viso (Madrid).
55. Fuencarral «B» (Madrid).
56. Delegación de Hacienda de La Coruña (colaboración con Tenreiro y Vázquez Molezún). Pabellón de Pontevedra (Feria del Campo, Madrid).
57. Gobierno Civil de Tarragona. Iglesia en Vitoria; proyecto.
58. TABSA (Madrid). Residencia en Miraflores (Madrid), colaboración con Vázquez Molezún y Corrales.
59. Chalet en Pozuelo (Madrid). Vivienda en Zamora.
1960. Viviendas en Salamanca.
61. CLESA (Madrid).
62. Gimnasio Colegio de Maravillas (Madrid).
63. Residencia emigrantes -Irún.
64. Mar Menor, proyecto. Chalet en Villalba.—Concurso Pabellón Español en Nueva York, proyecto.
65. CENIM (Madrid).
66. Polideportivo Pontevedra. Fundación Rockefeller, proyecto.
67. Colegio Residencia en Orense, proyecto. Viviendas en Santander, proyecto.
68. Colegio Mayor César Carlos (Madrid) (colaboración con J. A. López Candeira).
69. Viviendas en Pontevedra, c/ Riestra.
1970. Concurso Banco «Bankuniión» (Madrid), proyecto.
71. Facultad de Derecho en Granada, proyecto.
72. Aulas en Sevilla. Escuelas en Galicia, proyecto.
73. Edificio Caja de Ahorros (Madrid) (colaboración Capella).
74. Casas Guzmán y Trigo en Madrid, Urbanización Santo Domingo.
75. Proyecto Concurso Avianco, Madrid. Colegios Hermanos Maristas en La Coruña y Oviedo. Banco Pastor en Pontevedra.

ACTUACION DOCENTE

En la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

- I. Profesor auxiliar de Proyectos I (cursos: 1956-57, 57-58, 58-59).
- II. Profesor adjunto Proyectos II (cursos: 1959-60, 60-61).
- III. Profesor adjunto Proyectos III. Encargado de curso (1961-62, 62-63).
- IV. Encargado de Curso-Elementos de Composición (cursos: 1964-65, 65-66, 66-67).
- V. Encargado de Cátedra-Elementos de Composición (cursos: 1969-70, 71-72).

PREMIOS EN CONCURSO

Primer premio: Delegación de Hacienda en Tarragona.

Primer premio: Gobierno Civil en Tarragona.

Primer premio: Delegación de Hacienda en La Coruña (en colaboración).

Primer premio: Residencia infantil en Miraflores (colaboración).

Primer premio: Pabellón de Información del Ayuntamiento de Madrid (en colaboración).

Segundo premio: Caja de Ahorros Provincial de Pontevedra.

Segundo premio: Diputación Provincial en La Coruña.

Segundo premio: Concurso de ideas para los Ministerios de Industria y Comercio de Madrid (en colaboración).

Accésit: Concurso de ideas para la urbanización de la canalización del Manzanares.

Mención de Honor: Iglesia de San Pedro Protomártir en Cuenca.

Primer premio: Pista polideportiva en la Delegación Nacional de Deportes.

Primer premio. Piscina cubierta de la Delegación Nacional de Deportes.

Accésit: Conjunto deportivo de la Delegación Nacional de Deportes.

Tercer premio: Concurso Internacional para el Teatro de la Opera de Madrid.

Premio Nacional de Arquitectura: Segundo concurso de Artes Plásticas.

Primer premio: Urbanización y construcción de edificios para viviendas en Málaga. Concurso privado de la empresa Entrecanales.

Premio Nacional de Arquitectura 1974.